

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ТЕХНІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ УКРАЇНИ  
«КИЇВСЬКИЙ ПОЛІТЕХНІЧНИЙ ІНСТИТУТ  
імені ІГОРЯ СІКОРСЬКОГО»  
Факультет соціології та права  
Кафедра соціології**

«На правах рукопису»  
УДК \_\_\_\_\_

«До захисту допущено»  
Завідувач кафедри  
\_\_\_\_\_ П. В. Кутуєв  
«\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 р.

**Магістерська дисертація  
на здобуття ступеня магістра  
зі спеціальності 6.030101 «Соціологія»  
спеціалізації 054 «Соціологія»**

**на тему: «Соціологія музики як окрема галузь соціологічного знання»**

Виконав: студент II курсу, групи СЛ-61м  
Кузьменко Ігор Дмитрович \_\_\_\_\_

Науковий керівник  
Ст. викладач кафедри соціології, к. п. н., Якубін О. Л. \_\_\_\_\_

Рецензент  
Канд. філос. наук, доцент кафедри  
теорії та практики управління Акімова О. А. \_\_\_\_\_

Засвідчую, що у цій магістерській  
дисертації немає запозичень з праць  
інших авторів без відповідних посилань.

Студент \_\_\_\_\_  
(підпис)

Київ  
2018

**Національний технічний університет України**  
**«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»**  
**Факультет соціології і права**  
**Кафедра соціології**

Рівень вищої освіти – другий (магістерський) за освітньо-науковою програмою  
Спеціальність (спеціалізація) – 054 «Соціологія» («Соціологія модернізації та науково-технічного розвитку»)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри

\_\_\_\_\_ П. В. Кутуєв

«\_\_» \_\_\_\_\_ 20\_\_ р.

**ЗАВДАННЯ**  
**на магістерську дисертацію студенту**  
**Кузьменку Ігорю Дмитровичу**

1. Тема дисертації «Соціологія музики як окрема галузь соціологічного знання», науковий керівник дисертації Якубін Олексій Леонідович, к. п. н., ст. викладач кафедри соціології, затверджені наказом по університету від «16» 03 2018 р. № 949-с
2. Термін подання студентом дисертації 11.05.2018р.
3. Об'єкт дослідження – соціологія музики як окрема галузь соціологічного знання.
4. Предмет дослідження – соціологія музики.
5. Перелік завдань, які потрібно розробити:
  - Концептуалізувати розуміння музики у контексті та часі через призму бачення Вебера та Болмана;
  - Ідентифікувати, яким чином музика може слугувати об'єктом обміну;
  - Охарактеризувати актуалізацію музикування через його взаємодію з безпосереднім реципієнтом та функцію її біхейвіорального контролю;
  - Узагальнити моделі функціонування музики та їх робоче використання, функції контролю, переконання та стимуляції;
  - Схарактеризувати музику як середовище для формування самоідентичності;

- Осягнути музику в контексті перформативних практик;
- Концептуалізувати формування самоідентичності у глобалізованому світі;
- Охарактеризувати передумови формування, шлях та характерні культурні особливості хіп-хопу;
- Ідентифікувати соціо-економічні чинники становлення хіп-хопу як музичної домінанти сьогодення;
- Осягнути християнський рок як приклад спроби втілення біблійних принципів в життя та його вплив на формування самоідентичності.

6. Орієнтовний перелік графічного (ілюстративного) матеріалу – відсутній:

7. Орієнтовний перелік публікацій – 1. Аналітичної стаття «Глобалізація, комунікація, революція: музика глазами соціолога». Професійне музичне видання KarabasLive, що належить ТОВ «Білетна агенція «Карабас».

8. Дата видачі завдання – лютий, 2017 р.

#### Календарний план

№ з/п	Назва етапів виконання магістерської дисертації	Термін виконання етапів магістерської дисертації	Примітка
1.	Визначення напрямку дослідження	Вересень - жовтень 2016 року	«Виконано»
2.	Формування джерельної бази	Жовтень 2016 року	«Виконано»
3.	Складання розгорнутого плану	Грудень 2016 року – січень 2017 року	«Виконано»
4.	Підготовка першого розділу	Березень – травень 2017 року	«Виконано»
5.	Підготовка другого розділу	Червень – жовтень 2017 року.	«Виконано»
6.	Підготовка третього розділу	Лютий – березень 2018 року	«Виконано»
7	Оформлення бібліографічного апарату	Квітень 2018 р.	«Виконано»
8.	Підготовка автореферату	Травень 2018 р.	«Виконано»

Студент

Кузьменко І.Д.

Науковий керівник дисертації

Якубін О.Л.

## **АНОТАЦІЯ**

**Кузьменко І.Д. Соціологія музики як окрема галузь соціологічного знання. –Рукопис.**

Магістерська дисертація на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр» з напрямку підготовки (спеціальності) 054 «Соціологія» – кафедра соціології – Національний технічний університет України «КПІ» ім. І.Сікорського. – Київ, 2018.

Магістерська дисертація присвячена комплексному соціології музики як окремої галузі соціологічного знання, а також соціологічній візії такого явища як соціологія музики. Проаналізовано теоретико-методологічні засади підходів дослідників до вивчення даного явища в контексті ролі музики у процесі творення самоідентифікації та музики як просторі для творення групової ідентичності. У рамках дисертації дана детальна концептуалізація соціологічного погляду на музику, окреслено огляд даного явища за Максом Вебером та Філіпом Болманом. Також розглянуто моделі функціонування музики та їх робоче використання у контексті функцій контролю, переконання та стимуляції. Дано огляд музиці як простору для самоідентифікації та групової ідентичності у контексті перформативних практик, формування самоідентичності у глобалізованому світі. Також магістерська робота розглядає жанри хіп-хопу та християнського року як історичні приклади формування групової ідентичності, яка заснована на музичних жанрах. Розглянуто передумови формування та характерні культурні особливості цих жанрів, дано візію того, що спричинило хіп-хоп як музичну домінанту сьогодення. Магістерська робота складається з трьох розділів, 10 підрозділів, в процесі написання використано 63 літературних джерела.

**Ключові слова:** соціологія музики, функціонування музики, міжособистісні зв'язки, індивід, музичний жанр, самоідентифікація, хіп-хоп, християнський рок.

## **ABSTRACT**

**Kuzmenko I. Sociology of music as a separate part of sociological knowledge. – Manuscript.**

Master's thesis for obtaining of Master education and qualification level under 054 Sociology degree (specialty) - Department of Sociology - National Technical University of Ukraine Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute. – Kyiv, 2018. Master's thesis is dedicated to the complex sociology of music as a separate part of sociological knowledge, as well as to the sociological vision of such phenomenon as the sociology of music. Thesis analyses the theoretical and methodological principles of researchers' approaches to the study of this phenomenon in the context of the role of music in the process of creating self-identity and music as a space for the creation of group identity. Thesis gives a detailed conceptualization of the sociological view of music, an overview of this phenomenon by Max Weber and Philip Bolhman is outlined. Also, thesis describes models of the functioning of music and their work usage in the context of functions of control, persuasion and stimulation. A review of music as a space for self-identification and group identity is presented in the context of performing practices, the formation of self-identity in a globalized world. The master's thesis also examines the genres of hip-hop and the Christian rock as historical examples of the formation of group identity based on musical genres. The preconditions of formation and characteristic cultural features of these genres are considered, the vision of what caused hip-hop as the musical dominant of the present days is given. Master's thesis consists of three sections, ten subsections. 63 references were used in the process of writing.

**Key words:** sociology of music,functioning of music,interpersonal communication, individual, music genre, self-identity,hip-hop, Christian rock

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ I. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ СОЦІОЛОГІЧНОГО ПОГЛЯДУ НА МУЗИКУ .....	11
1.1 Музика у контексті та часі – за Вебером і Болманом.....	11
1.2 Музика як об'єкт обміну.....	11
1.3 Актуалізація музикування через взаємодію з безпосереднім реципієнтом та функція біхейвіорального контролю .....	13
1.4 Моделі функціонування музики – робоче використання, функції контролю, переконання та стимуляції .....	22
РОЗДІЛ II. МУЗИКА ЯК ПРОСТІР ДЛЯ ТВОРЕННЯ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА ГРУПОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	39
2.1 Музика як середовище для формування самоідентичності .....	41
2.2 Музика у контексті перформативних практик .....	50
2.3 Формування самоідентичності у глобалізованому світі .....	59
РОЗДІЛ III. МУЗИЧНІ ЖАНРИ ХІП-ХОПУ ТА ХРИСТИЯНСЬКОГО РОКУ І МЕТАЛУ ЯК ІСТОРИЧНІ ПРИКЛАДИ ФОРМУВАННЯ ГРУПОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ, ЗАСНОВАНОЇ НА МУЗИЧНИХ ЖАНРАХ. ....	69
3.1 Хіп-хоп – передумови формування, шлях та характерні культурні особливості. ....	69
3.2 Соціо-економічні чинники становлення хіп-хопу як музичної домінанти сьогодення .....	80
3.3 Християнський рок як приклад спроби втілення біблійних принципів в життя та його вплив на формування самоідентичності .....	86
Висновки.....	94
Література .....	98

## ВСТУП

**Актуальність теми.** За час розвитку соціологічної науки, як окремий напрямок соціологія музики з'явилася з особистих інтересів різних провідних соціологів. Як свідчать твори Макса Вебера, Філіпа Болмана, Теодора Адорно, Говарда Бекера, П'єра Бурдьє та Тії ДеНори – соціологія запропонувала виважений погляд на музику, людей, які її створюють, і на те, в якому форматі це взаємодіє з різними учасниками інтеракції.

Слід приділити увагу сьогоденній актуальності музичної соціології. З розвитком новітніх технологій музика стає все більш вагомим внеском як у економічні системи різних держав, так і суттєвим рушієм для молоді і не тільки. Музиканти стають новими кумирами для юнаків та юнок, вони отримують безапеляційний авторитет у юного покоління, займають подекуди найважливіше місце у житті молоді. Отже, ми маємо прослідкувати, які причини повпливали на актуалізацію соціальної ролі музики як такої, що зумовило важливість музики, текстів, притаманних різним творам та їх революційний кінетичний потенціал.

Витоки та розвиток цього спеціалізованого напрямку можна зустріти у роботах вищезгаданих мислителів. Саме на них як на визнаних авторитетів ми можемо покладатись у якості верифікованого джерела інформації, коли говоримо про аргументовану експертну думку.

Таким чином, ми бачимо, що соціологія музики може бути полем, у якому актуалізуються запити представників різних соціальних прошарків та класів. Більше того, музика є полем, через яке вони можуть реалізувати власні соціальні спрямування та прагнення. Музика є площиною, через яку вони можуть окреслювати своє бачення дійсності, і таке, яке є наразі, і таке, яким воно має стати з точки зору груп, що висловлюються. Музика та засоби її вираження є рушієм та провідником соціальних змін, від Сексуальної революції 1960-х до виступу Океану Ельзи на сцені Майдану.

Коли музика розташована в цих контекстах, вона може працювати в мисленні соціолога. Тобто – звукові якості є не менш значимі, ніж соціальні відносини. Що музика є як частиною, так і формуванням свідомості, поведінки або навіть політичних контекстів.

Таким чином, **проблему роботи** являє, з одного боку, важливість музики як частини соціальної реальності, її вплив на суспільство в цілому, а з іншого — недостатня розробленість у вітчизняній соціологічній думці питань щодо історії становлення соціології музики. Розв'язання зазначеної проблеми можливе за умов експлікації логіки становлення соціології музики як окрема галузь соціологічного знання в соціологічному теоретизуванні.

**Предмет роботи:** соціологія музики

**Об'єкт роботи:** соціологія музики як окрема галузь соціологічного знання.

**Метою** дослідження є висвітлення історії становлення та сучасного розвитку соціології музики як окремої галузі соціологічного знання.

Для досягнення цієї мети сформульовані **задачі**, сутність яких полягає у наступному:

- Концептуалізувати розуміння музики у контексті та часі через призму бачення Вебера та Болмана;
- Ідентифікувати, яким чином музика може слугувати об'єктом обміну;
- Охарактеризувати актуалізацію музикування через його взаємодію з безпосереднім реципієнтом та функцію її біхейвіорального контролю;
- Узагальнити моделі функціонування музики та їх робоче використання, функції контролю, переконання та стимуляції;
- Схарактеризувати музику як середовище для формування самоідентичності;
- Осягнути музику в контексті перформативних практик;
- Концептуалізувати формування самоідентичності у глобалізованому світі;
- Охарактеризувати передумови формування, шлях та характерні культурні особливості хіп-хопу;



- Ідентифікувати соціо-економічні чинники становлення хіп-хопу як музичної домінанти сьогодення;
- Осягнути християнський рок як приклад спроби втілення біблійних принципів в життя та його вплив на формування самоідентичності.

### **Наукова розробленість проблеми дослідження.**

Проблема висвітлення історії становлення та сучасного розвитку соціології музики як окремого виду соціологічного знання аналізували чимало класиків соціологічної думки, серед яких Макс Вебер [51], Теодор Адорно [1, 3,9,32], П'єр Бурдьє [18, 19],Питирим Сорокін [7,8], Філіп Болман [14,15]. Проблема того, як соціологія музика пов'язана з процесом формування самоідентифікації індивіда та групзачіпали й багато сучасних дослідників, серед яких Ті Деноре [22, 23, 24] Алекс Рос [51], Елвін Тофлер [49], Вільям Веббер[52, 53], Ірвінг Гофман [27], Марк Слобін [43], Елен Вілліс [55], Енді Бенет [12], Тімоті Давд [25], Макс Хоркхаймер [31,32], Жимі Йизрайель [34], Роббі Гаруфало [28], Девід Туут [48], Вільям Вілсон [54], Альфред Шутц [45], Роберт Бюрнет [20], Бакарі Кітвана [37,38], Роберт Бойд [16], Джеймс Хантер [33], Роберт Джексон [35], Томас Туріно [50], Вілліам Рой [41], Адам Секстон [42] та Пауль Берлінер [11]. У вітчизняній соціологічній науці над проблемою ідентифікації музики та соціології музики працюють соціологи Олександр Семашко [2] та Олександр Костюк [4].

**Методи дослідження.** У дослідженні автор послуговувався загальнонауковими методами, як то аналіз, синтез, індукція, дедукція, теоретичне моделювання, порівняльний аналіз, критичний та міждисциплінарний підходи до проблеми.

### **Наукова новизна результатів, одержаних в дисертації.**

- Узагальнено огляд концепцій соціологічного погляду на музику.
- Отримала подальший розвиток загальна теорія вивчення індивіда та формування самоідентифікації та групової ідентичності груп через музичні тексти, концерти та музичні твори.

- Вперше аналізуються історичні приклади формування групової ідентичності та осмислення соціо-економічних чинників в контексті жанрів хіп-хопу та християнського року.

**Теоретичне та практичне значення отриманих результатів.** Результати проведеної роботи допомагають систематизувати та адаптувати для вітчизняного наукового дискурсу соціологію музики як окрему галузь соціологічного знання, вводять до наукового обігу в українській соціології праці англomовних авторів з даної проблематики. Наведені теорії можуть бути використані при розробці рекомендацій у сфері державного управління щодо осмисленого вибору шляху побудови політики у сфері культури та молодіжної політики. Також матеріали дисертації можуть використовуватись як інформаційні джерела для розробки курсів «Історія Соціології», «Сучасні соціологічні теорії», «Соціологія молоді» тощо.

**Структура роботи** зумовлена логікою дослідження і складається зі вступу, трьох розділів, 10 підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 102 сторінки.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення і попередні результати дослідження магістерської роботи було оприлюднено у вигляді аналітичної статті у професійному музичному виданні KarabasLive, що належить ТОВ «Білетна агенція «Карабас».

## РОЗДІЛ І.

### КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ СОЦІОЛОГІЧНОГО ПОГЛЯДУ НА МУЗИКУ

Використання музики в сучасному суспільстві страждає на низку моральних проблем. До них включають політична цензура та пропаганда, квоти, комерціалізація і глобалізація. Основна частина цих питань полягає в тому, що музика має потужний вплив на поведінку людей і що цей вплив може бути застосований до багатьох політичних та економічних цілей.

Музика є важливим інструментом розповсюдження групових ідеологій та ідентичностей. Як такий, цей інструмент служить важливим засобом для посилення колективних дій та розмежування ліній включення до соціальних груп.

Крім того, музика є одним з найважливіших маркетингових інструментів сучасного суспільства та одним з провідних товарів на ринку суспільства споживання. Музична індустрія - це "підприємство" у приблизно 67 мільярдів доларів, яке є частиною набагато більшої індустрії розваг, що існує у світі.

Поточний аналіз стосується соціального використання та механізмів контролю музики. Це допоможе зрозуміти, як музика працює у сучасному світі через призму соціології. Іншими словами, які основні функції та механізми музики.

Підходом буде загальна модель соціальної комунікації для музики, яка є як міждисциплінарною, так і міжкультурною. Модель, що демонструє вражаючі протиріччя з домінуючим підходом до культурологічних досліджень до соціології музики.

#### *1.1. Музика у контексті та часі – за Вебером та Болманом*

Музику важко охопити єдиним визначенням. Це один з найскладніших видів мистецтва. Продукування та «споживання» потребує належної концентрації. Тим не менш, питання про те, що таке музика, як вона встановлює межі дискурсу і що в ній не вивчене залишається актуальним. Відмінність музики від "не музики" є соціальною конструкцією, яка базується на формах, соціальних механізмах та культурних припущеннях. Враховуючи, що побудова того, що ми звикли вважати музикою у XXI столітті, настільки широко визнається так, що соціокультурні підстави часто бувають невидимими.

Спираючись на музикознавця Філіпа Болмана, можна спроектувати певну конструкцію: як музика може бути концептуалізована як об'єкт, так і як діяльність? Ці концептуалізації, мають важливі розуміння для того, як створювати та споживати музики. [14]

Музику часто трактують як об'єкт – річ, яка має момент створення, стабільність характеристик у часі та місці, а також потенціал для використання та його наслідків. Таким чином, музика може бути абстрагована з її часу і місця і входити в нові контексти - наприклад, коли церковний госпел виконується у камерних залах та талант-шоу, а не у релігійних установах. Перетворення швидкоплинних звуків та вібрацій музики в об'єкт є соціальним досягненням, що вимагає детального пояснення. Проте, можна зустріти трактування музики як різних видів об'єкта: музика як 1) інституціоналізована система тональності та 2) музики як товару. Обидва мають давній історичний контекст та підпорядковують погляд на музику як на написаний та / або записаний «текст» та «ноти», яким можна володіти, розповсюджувати та перевіряти.

Музика, як інституціоналізована система тональності, означає наступне - певні ноти регулярно використовуються та повторюються досить часто, щоб їх можна було розглядати як окремі незалежні речі - звукові конструкції для композицій, симфоній та інших композицій. Одним з основних аспектів тональності є розділення тону на окремі тони (тобто "ноти"). Макс Вебер вказує на одноманітність, знайдену в часі твору - систему тональності, що розпочав і відокремив Захід. Ця система виникла як поділ зміщення висоти від

спеціального підходу до одного з систематичних розрахунків, який частково базувався на досягненнях математики та акустики. [50]

Це, врешті-решт, призвело до "рівного темпоритму" початку 1700-х років – тих 7 нот від октави до октави, які є рівномірними один від одної і дозволяють легко переносити пісню з одного ключа на інший (наприклад, коли мелодія та гармонія для "З Днем Народження" може зміщуватись на верхні або нижні ноти зберігаючи свій характер). Оскільки розподіл кроку зростав більш "раціональним" за допомогою розрахунків, що вживаються в рівному темпоритмі, то й інші елементи в цій системі:

- гармонічні елементи стали дещо передбачуваними та стабільними (такими як загальне використання основних акордів);

- письмові позначення, що деталізували ці нотатки та гармонії стали точнішими та загальноприйнятими міжнародно;

- і виробництво стандартизованих приладів, здатних відтворювати ноти рівномірного темпераменту, стало більш поширеним - на прикладі фортепіано, що фіксує 12 нот за октаву за допомогою білих і спискових (чорних) клавіш.

Ця поточна раціоналізація, вважає Вебер, сприяла розквіту відмінної та розвиненої музики на Заході, як оркестрова музика, а також виявляла соціальні процеси щодо раціоналізації в цілому. Хоча ця система не є ані єдиним, ані самим "науковим" способом розподілу висоти кроків на ноти, цей музичний об'єкт широко сприймається як належне, особливо на Заході, і формує саме спосіб, у який люди чують музику. [14]

## *1.2. Музика як об'єкт обміну*

Досягнення музики як об'єкта виходить далеко за рамки коду в позначеннях та раціоналізованої системи тональності. У багатьох місцях музика втілюється в об'єкти обміну ("товари"). Ця купівля та продаж музики відбувалася протягом століть, а асортимент товарів зростає все ширше. Раніше людина займалася купівлею та продажем праці – з державою, церквою та аристократією, що виступала в ролі меценатів, які забезпечували послуги музикантів та композиторів.

Віддалена кодифікація музичних об'єктів сформувалося в 1700-х роках з розширенням комерційної музичної публікації та підвищенням законів про авторське право, які встановлювали безліч пунктів як окремих юридичних сутностей. Об'єктивування нот і слів у продукті допомагає композиторам переходити від патронажу до вільного ринку. Майже одночасно, комерційні майданчики, які демонстрували ефективність цих музичних текстів, розросталися. [23]

На сьогодні, видавці та автори фінансуються, коли матеріали виконуються в різних місцях та / або поширюються іншими для отримання прибутку. Накопичення посилювалось ще наприкінці 1800-х і на початку 1900-х років, коли застосування технологій звільнило музику від короткочасного характеру виконання та статичного характеру друкованої сторінки. [25]

Технологічно "захоплена" музика стала продуктом, який широко поширюється за рахунок появи відео, радіо- та кіноіндустрії. Ці галузі продовжують пропонувати продукти, з додатковими захопленими виступами через такі джерела, як магазини Apple Music та стримінгові сервіси Spotify або Deezer. Кодифікація музики в даний час є звичайним явищем і фактом життя в більшості суспільств. Це підкреслює Теодор Адорно та інші дослідники напрямку. Те, що саме належить - примітки на матеріали, випуск альбомів, обкладинок, синглів та технологія відтворення - є предметом конфлікту, рішення якого має далекосяжні наслідки для соціальної динаміки музики. [9]

Все це показує, чому музика трактується як об'єкт, має фундамент для соціальної побудови в цілому. Оскільки досягнення об'єктивності музики є відносно культурно та історично специфічними, її можна вивчати як модель процесу "переосмислення", за допомогою чого людські творіння помилково трактуються як просто результат природи. Так само, як семиденний тиждень - це один з багатьох способів розподілу часу, також рівний темпоритм, але інший спосіб розподілу. Те, що обидва трактуються як "природні", говорить про глибоке закріплення цих винаходів у повсякденному житті. [1]

Об'єктивність, як товару є також повчальною. Об'єктивність музики, її вкоріненість у установах, її поширеність у повсякденному житті, її популярність як виявлення та підтвердження її в дискурсі про трансцендентне, роблять його доступним зразком процесу соціального будівництва. Вивчення соціологічно подібних явищ, таких як мистецтво, технології та гроші, можна вивчати в процесі, за якими більша частина музики (але не усіма) стала товарним об'єктом.

### ***1.3. Актуалізація музикування через взаємодію з безпосереднім реципієнтом та функція біхейвіорального контролю***

Проте, критична точка ставлення до обробки музики як об'єкта, часто трактується тим, що музика більш плідно розуміється як окремий процес – діяльність. Замість того, щоб бути об'єктом із фіксованими якостями, музику можна трактувати як щось завжди стале. Таким, що ніколи не досягає повного статусу об'єкта, щось необмежене та відкрите, щось це наближене до дієслова, аніж до окремого вираження у якості іменника.

Музика взагалі не є справою, а діяльністю, що робить людина. Явна річ "музика" - це вигад, абстракція дії, реальність якої зникає, як тільки це все починає уважно вивчатись. [18]

Ця активність проявляється у виконанні музики – з урахуванням її фізичної природи. У сфері класичної музики, відомої своїми виконавцями, які рішуче прагнуть захопити наміри композитора, виготовлення нотних текстів передбачає значний процес, що містить як музичні, так і немусичні елементи. Серед професійних струнних квартетів у Великобританії, США та Японії найбільш фінансово успішними є ті, члени яких досконало справляються з міжособистісними проблемами, що виникають під час практики та концертів (наприклад, конфлікти, лідерство, менеджмент), і які зосереджують увагу на музичному комфорті та акустиці, а не на кількості аудиторії.

Аналогічним чином, якість оркестрової роботи завершується оцінкою компетенції та легітимності диригента, яка часто виникає на репетиції та з динамікою неформальних та формальних відносин, що розгортаються всередині та за межами концерту. Навіть нібито ізольована фігура концертного піаніста зачіпає суперечливі очікування потужних спостерігачів (наприклад, суддів міжнародного конкурсу, комісії факультету консерваторії) - таких як одночасні виклики ігнорувати або ставитися до постійного болю, що може виникнути внаслідок великої гри технічно вимогливої музики. Об'єкт музичної нотації, що лежить в основі класичної музики, виявляється живим завдяки тому, що його оточує музикант.

У сегменті джазу, який відомий імпровізацією, кожен раз може відтворювати пісню різним чином. Розвиток імпровізаційних навичок також є постійним процесом. Щоб імпровізувати, джазові музиканти розвивають такі пізнавальні навички, як розуміння взаємозв'язку між акордами та окремими нотами та ототожнення з характером та роллю свого залежного інструмента. Вони набувають такі тілесні навички, як вміння використовувати своє тіло в доставці цієї "миттєвої" музики (дихання, осанка, швидкість рук тощо). [11]

Вони вивчають навички спілкування та етикет для колективної роботи, що включає в себе спонтанні музичні уривки солістів, чергування серед солістів та акомпанемент, який адекватно реагує на очікувані та несподівані напрями імпровізації. Їх майстерність імпровізації, у свою чергу, формується у більш широкому контексті, що містить сімейну підтримку, менторство, соціальні



зв'язки між музикантами та мінливий ландшафт можливостей для виконання. Схоже, що це ефемерна ідея - імпровізація, яку продають на джазових майданчиках та на записах, насправді вкладена в розширену активність, яка з'єднує як музичні, так і не музичні.

Первинне музикознавче положення є по суті соціологічним, оскільки воно висвітлює переплетення музики та взаємодії, що, таким чином, відрізняється великою кількістю стипендій. Такий підхід підкреслює ряд акторів, що беруть участь у постійній діяльності музики. Проте, як правило, зосереджується на акторах, пов'язаних із музичною продуктивністю (наприклад, учасники концертів). На відміну від того, мистецтвознавчий підхід Говарда Беккера приділяє увагу всім людям, які беруть участь у створенні та поширенні музики, у тому числі, за відсутності кращого терміну, допоміжного персоналу, який може брати участь у самому музичному виконанні. [10]

Процес пробудження має бути цікавим для соціологічних підходів, що стосуються взаємодії та пізнання в цілому – таких, як етнометодологія, символічний інтеракціонізм та соціологія праці. Ці підходи показують, що особи спільно працюють над тим, щоб інтерпретувати та запровадити світ з яким вони стикаються. Музикування є потужним прикладом таких зусиль - зокрема, показуючи, що продукування музичних балів і виступів спирається на між суб'єктивні інтерпретації, які винайдені та підтримуються взаємодією. Це стає особливо очевидним при розгляді питання про використання музики слухачами.

Можна також подивитись на комунікаційну модель засновану на динамічній моделі суспільства. Музику можна краще зрозуміти з точки зору того, як вона впливає на засоби існування та життя людей та культур. Головна гіпотеза полягає в тому, що музика є функціональним об'єктом, загальна сталість якого в часі і місці зумовлена її внеском у діяльність суспільства. Це узгоджується з "функціоналістським" підходом у соціологічній теорії, яка була сильно критикована. Функціональність в цьому контексті полягає у функціональному

поясненні соціальних явищ через музику. Це розглядає суспільство як щось більше, ніж суму компонентів, які її формують, більше ніж сукупність людей. Аналіз соціальної динаміки був сферою як антропології, так і соціології, хоча вони прийняли говорили про дуже різні виміри та аспекти. Зосереджуючись, відповідно, на малих і великих суспільствах, антропологія та соціологія розвинули різні теоретичні акценти: антропологічні теорії сконцентрувалися на консенсусі, тоді як соціологічні теорії сконцентрувалися на конфлікті. [16]

Те саме стосується їхнього підходу до музики: етнологи досліджують дрібні культури та роль, яку музика відіграє у створенні згуртованості та співпраці, тоді як соціокузиологи (особливо ті, хто вивчає популярну музику) аналізують великі індустріальні суспільства та роль, яку музика відіграє у визначенні соціальні розбіжності серед класів, субкультур та груп інтересів.

Консенсус і конфлікти є різними сторонами монети, що складається з співпраці та конкуренції. Для того, щоб зрозуміти, як музика працює в усіх суспільствах, необхідно залучати ґрунтовні соціологічні теорії, і особливо моделі відбору. Співпраця та конкуренція можуть бути об'єднані, ми можемо розглядати групові процеси як двокомпонентну систему, яка складається з внутрішньогрупової та зовнішньогрупової динаміки. Можливості виживання групи залежать як від внутрішньої цілісності групи (в рамках групових процесів) так і від здатності цієї групи функціонувати по відношенню до конкуруючих груп в мета-популяції (міжгрупові процеси). Найважливіша концепція, що підкреслюється тут, полягає в тому, що внутрішня співпраця є необхідною для того, щоб групи процвітали на обох рівнях. [16]

Соціальний клуб, наповнений конфліктом, з високою ймовірністю буде розформований через внутрішню нестабільність. Аналогічно, конфліктна армія, в якій солдати ворогують між собою, мають мало шансів на успіх проти ворожої армії. Колективні види діяльності, такі як будівництво мостів та ведення боїв, вимагають широкомасштабної співпраці та координації між членами робочої сили; треба співпрацювати, щоб конкурувати із зовнішніми групами. У підсумку, довготривале виживання груп залежить від балансу співпраці та конкуренції як всередині, так і між групами. [16]

Через соціологію музики у аналізі групи, які аналізують виживання, часто є самодостатніми, хоча й невеликими одиницями, такими як племінні групи, тоді як у соціо-музикознавчому аналізі вони, як правило, є групами у великих суспільствах, такими як політичні групи (на основі етнічності, національності тощо) та групи інтересів (за ознакою статі, віку, раси, сексуальної орієнтації тощо). Роль музики в обох видах суспільства принципово подібна: музика служить в основному як спільне втілення в соціальних групах, щоб сприяти внутрішній гармонії особистостей та групової солідарності в умовах міжгрупового конфлікту. Звідси випливає, що музика в кінцевому підсумку використовується для поведінкового контролю на певному рівні, і що наслідки цього використання відрізняються в залежності від сторони розщеплення в групі / поза груп, що відбувається. [30]

Основна відмінність між малими та великомасштабними культурами в цьому відношенні полягає в тому, що останні суспільства є ієрархічними та багатосаровими, і тому відповідні лінії поділу між групами в значній мірі є внутрішніми для суспільства в цілому; конфлікт відбувається всередині між конкуруючими субкультурами, а також зовні між великими підрозділами, такими як нації.

Це створює набагато складнішу динаміку процесів між групами. Як би там не було, ми можемо говорити про те, що музика служить спільним пристроєм на цих багатьох рівнях структури та визначає шість важливих аспектів ролі музики в цій галузі, що припускає поведінковий контроль як основний механізм його дії. [30]

Музика відіграє важливу роль у забезпеченні відповідності поведінки та у стимулюванні дотримання соціальних норм. Іншими словами, музика має ефект гомогенізації соціальної поведінки в групах, особливо в ритуальних контекстах. Бойд і Ріхерсон провели велику теоретичну роботу, демонструючи, що "конформістська передача" є основною силою, що впливає на міжгрупові процеси, що ведуть до культурної еволюції. Це відбувається шляхом зменшення поведінкових змін у групах, тим самим посилюючи міжгрупові відмінності. Як музика сприяє відповідності та дотримання, найкраще бачимо в

контексті групових подій, де вони працюють, як мінімум, на двох основних рівнях. [30]

По-перше, самі музичні події є значною складовою частиною діяльності зазначених груп, і участь у подібних заходах є важливим критерієм членства в групі. Учасники на заході є нормативними, а ритуальні поведінки, що відбуваються на події, вимагають відповідності груповим нормам. Музика підсилює коди поведінки. Це також справедливо стосується племінних ритуалів, класичних концертів тощо. По-друге, музика служить додатком до мови, щоб емоційно зміцнювати групові цінності, чесноти та нормативну поведінку. Музичні аспекти, такі як ритм, повторення та поліфонія, активізують значення і запам'ятовування мовних повідомлень. Отже, на рівні контекстів та вмісту музика діє як сила відповідності та відповідності.

Таким чином, музика - це комунікаційний пристрій, який служить важливим компонентом систем переконання та маніпулювання. Це підходить для ролі музики як "функції, що знають", яка посилює групові ідеології. [51]

Як сила соціальної відповідності, музика відіграє важливу роль у визначенні та зміцненні соціальної ідентичності, виступаючи як соціалістична сила, яка сприяє конкультурації індивідуума. Люди дізнаються про нормативну поведінку свого суспільства або субкультуру в контексті музичних ритуалів. Крім того, музика, як культурна сутність, служить важливим символом групової ідентичності, що допомагає створити кордони між групою і групою. Вона виникла як одна з домінуючих тем у етномузикознавстві та соціокузиології. Велика робота в теорії соціальної ідентичності показала, що формування особистості в основному є виключенням процесу. Музика грає на наших племінних інстинктах і допомагає розрізняти "нас" від "них". [16]

У цьому напрямку музика служить важливою основою для розподілення людей по групах у великих суспільствах, створюючи музично-уподобані групи. Це може бути як причиною, так і наслідком групового формування: люди не тільки кооперуються у групи, спираючись на свої музичні смаки, але використовують смак як важливий критерій членства в певних групах. Музика є засобом

створення та зміцнення групових кордонів як всередині, так і між (суб) культурами. Останнім часом це поняття сортування знайшло місце у вивченні "фрагментації" аудиторії в дослідженнях в засобах масової інформації, завдяки чому музично-смакові групи стають дедалі більш розрізненими та автономними колективами, створюючи нові межі та подальші незалежні жанрові угруповання.

Музика є важливим засобом для створення координації та співпраці на рівні груп. Її здатність спонукати до дій та синхронізувати рух може призвести до узгодженої та спільної діяльності. Знову ж таки, така координація може бути настільки ж корисною для загрози майбутнім ворогам, як і зміцнення місцевих настроїв доброї волі. Коли така координація має місце в контексті групового музичного виконання, вона прагне створити символічне почуття рівності та єдності, яке створює різницю в статусі серед учасників, тим самим гальмуючи конкуренцію всередині групи. [9]

Одним з напрямків інтенсивного аналізу в соціо-музикознавчих дослідженнях є музика соціального протесту. Через неї соціальні / політичні рухи значною мірою впливають на суспільство в цілому.

Музика не менш важливий пристрій для емоційного вираження, вирішення конфліктів та соціальної гри. Фактично, музика та танці є одними з небагатьох засобів для спрямування емоційного висловлювання на рівні групи. Тому вони є одними з найважливіших засобів для створення єдності та вирішення внутрішніх конфліктів. Таке фокусування групової емоції може бути використане для просування як соціальної гармонії, так і етноцентричної ненависті. [20]

Кожен з перелічених вище чинників сприяє формуванню груп, зменшує внутрішньогрупову конкуренцію у відносно малих групах, уніфікує поведінку груп та активізує міжгрупові розбіжності.

Вони висвітлюють функціональні ролі музики на рівні поведінкового контролю. Це слід розглядати на противагу культурним теоріям, які взагалі

ігнорують поведінкові наслідки музики та зосереджують свою увагу на музичному значенні (наприклад, символічне тлумачення) як самоціль. Поведінкові ефекти є основою моделі, яка забезпечує загальний підхід до аналізу музики у всіх типах суспільств шляхом розгляду поточного балансу між процесами всередині групи та між групами. [20]

Поговоримо про кінцеву точку моделі – найважливіший ефект музики. Доцільно розглянути функції музики як рушійну силу для використання та управління механізмами музики. Ми описуємо впливи музики у формі моделі соціальної комунікації, кінцевими результатами якої є лише ефекти, що керують поведінкою. [20]

Хоча музика, як правило, розуміється як культурний продукт, вона рідко розглядається як форма спілкування. Практично всі основні музикознавчі підходи ставлять відправною точкою саму музику, а не її суспільне виробництво музики.

Наприклад, музична семіотика, як теорія музичних "знаків" та символів, рідко розглядає соціальні процеси музичного продукування. Подібним чином естетичні та психоакустичні перспективи зосереджені виключно на процесах сприйняття. Нарешті, підходи до культурологічних досліджень значно більше підкреслюють музичне "споживання" та "викиди", ніж музичне виробництво, адже їх основна увага зосереджена на записаній музиці. [20]

Що стосується організаційної сторони музичного спілкування, зосереджуючись на соціальних та економічних функціях музики та їх перетворенні в фактичні механізми використання та контролю. Різні етапи складають сам процес спілкування, особливо рівень повідомлення від артиста до слухача. Генерація повідомлень залежить як від процесу афективної модуляції ("стимуляції"), так і від процесу поєднання цих афективних музичних звуків до соціальних об'єктів ("асоціація"). [20]

Коли об'єкти цієї сполуки охоплюють суб'єкти вищого порядку, такі як вірування, ставлення та ідеології, музика стає потужним засобом для посилення переконання та маніпулювання. Такі остаточні процеси потім використовуються для сприяння поведінковому контролю на суттєвому рівні.

Нарешті, поведінковий контроль сам по собі спирається на соціальні та економічні функції музики, тим самим завершуючи подібний цикл продукування. Це створює потенціал для музичних та соціальних змін. [20]

Цікавою річчю буде спроба подивитись на музику у соціолії під трьома точками зору. Однією з цілей є надання уявлення про музику, яка застосовується до всіх культур, як маленьких, так і великих. Хоча існує багато відмінностей між використанням музики в різних типах культур і контекстах, потрібно не забувати, що надзвичайно важлива відмінність полягає в способі передачі - "середовищі", де існує музика.

У цьому полягає принципова відмінність між прямою передачею та непрямою передачею музики. Пряма передача може розглядатися як живий виступ музиканта, а непряма трансляція полягає в основному в емісії попередньо записаної музики через акустичні системи та студії. Як вдома, так і на професіональному рівні. [20]

Останнє зазвичай пов'язане з поняттями масової комунікації. Пряма та непряма передача відрізняється багатьма важливими аспектами на додаток до маршрута передачі даних у режимі реального часу. У випадку прямої передачі артист є видимим, ідентифікованим та часто особисто знайомими людьми, тоді як у випадку непрямої передачі їх, як правило, немає.

Пряма передача зазвичай асоціюється з визначеними музичними подіями, в яких люди збираються разом для певної конкретної та загальної мети, наприклад концерту чи фестивалю. З цієї причини те, хто приймає кількість безпосередньо переданої музики об'єднуються як в просторові, так і тимчасові групи. Тоді як під час непрямої передачі ті, що побічно передаються музиці, широко розсіяні в обох органах. [20]

Загалом, аудиторія виключно слухачів набагато більша, ніж перша, і вона значно більше неінтерактивна, анонімна та аморфна. Непряма передача зазвичай пов'язана з поняттям "масової культури" чи суспільства споживання, які самі по собі загалом характеризуються як нетрадиційна, неелітована, масово вироблена, популярна та комерційна. [20]

Важлива відмінність для цілей відноситься до самої комунікації. У випадку прямої передачі, відправників (артисти) та приймачів (слухач та аудиторія) відносно легко ідентифікувати, тоді як у випадку непрямої передачі вони є набагато вразливішими. Щоб зрозуміти останню ситуацію, треба покладатися на теорії масової комунікації. Проте такий підхід застосовує такі теорії до всієї музики, переданої непрямым каналом незалежно від їх жанрової або соціальної функції. Тобто не тільки поп-музики. [13]

Оскільки музичні культури та жанри прогресують постійно за розміром, складністю та технологічною вишуканістю, а основний напрям музичного спілкування змінюється від прямої до непрямої передачі, відбувається різке зміщення основної одиниці культурної передачі музики: зміна від виступу на запису з голосом (фонограми).

Це має багато важливих наслідків. Виступ під фонограму має вибуховий потенціал, здатний впливати на культурний обмін та посередника культурного панування. Це значно ускладнює процес музичного спілкування, який вже і так досить складний, навіть якщо обмежений лише однією культурою. Крім того, оскільки записи є практично завжди економічними товарами, перехід від прямої до непрямої передачі супроводжується колосальним розширенням комерційного значення музики, включаючи індустріалізацію музичного виробництва. [13]

Це висвітлює той факт, що у багатьох випадках прямої передачі, особливо в невеликих культурах, відправники та приймачі музики, як правило, є однаковими для всіх людей. Тоді, як в більшості випадків непрямих передач існує не тільки соціальне відділення між музикантами та немузикантами, але економічне відмінність між "виробниками" та "споживачами".

Таким чином, хоча безпосередньо передана музика часто піддається кооперативному та інтерактивному контролю, музика, яка побічно передається, часто знаходиться під суворим контролем ринкових сил, що призвело до створення "галузей музичної індустрії". [13]

Незважаючи на ці відмінності, що поєднує пряму та непряму передачу музики, це основний процес спілкування, який починається з намірів відправників



донести та продати і закінчується відгуками отримувачів послухати та купити/скачати. Ситуації прямої передачі дозволяють визначити порівняно просту мережу відправників і приймачів в процесі зв'язку, особливо у випадку музичних подій. Навпаки, непряма передача створює багато проблем для розуміння такого процесу. [13]

Тим не менш, проміжок часу на базах без зв'язку, які ігнорують музичних відправників та повідомлень, тільки погіршують ситуацію, оскільки ці моделі в кінцевому підсумку виходять з критичної інформації, необхідної для розуміння того, як музика працює.

#### ***1.4 Моделі функціонування музики – робоче використання, контроль, переконання, стимуляція***

Чи можна визначити набір широких функцій, які ефективно охоплюють всі цілі використання музики? Частково. Слід визначити декілька основних функцій музики, що є перехресними для неї самої:

- емоційний вираз;
- естетичне задоволення;
- розваги;
- спілкування;
- передача символів;
- революційність;
- забезпечення відповідності соціальним нормам;
- внесок у інтеграцію суспільства.

Але як щодо функцій музики у різних культурах? Чи є вони ідентичними у всіх культурах, або вони радикально відрізняються? Здається, існує значна загальна схожість, але принаймні три основні рівні різниці. Описана раніше ієрархічна природа великих суспільств та конфлікт між співпрацею та конкуренцією між різними шарами індустрії, що їх складають. [31]

Функції музики у великих суспільствах слід розглядати в світлі більш складного балансу міжгрупових і міжгрупових сил. Всі функції, є речами, які підтримують міжгрупову солідарність. Крім того, більшість сучасних дискусій про популярну музику в західній культурі зосереджуються на потенціалі музики для створення соціальних розбіжностей у великих суспільствах за віком, расовою, етнічною ознакою, статтю, сексуальною орієнтацією, політичною орієнтацією тощо. [31]

Отже, якщо музика функціонує для просування солідарності груп, то скоріш за все дуже часто робить це, щоб протистояти іншим групам. Щоб створити в них чи для них суттєву різницю та відмінності. [31]

З причин, пов'язаних із переважанням непрямой музичної передачі тимчасово та просторово розсіяних аудиторій у сучасних суспільствах, функція, пов'язана з формуванням особистості, а не соціальною діяльністю сама по собі, стає надзвичайно акцентованою. Це дало багато палива для соціологічних та культурних досліджень підходів до музики та їх зосередження на значенні для себе. [39]

У великих суспільствах виникає новий клас функцій, які практично відсутні в малих суспільствах - економічні функції. Це стосується переважно культур, де виробництво музики та вживання музики є економічною діяльністю, і особливо, коли діє комерційна музична індустрія (США, Японія, Росія). Твердження, що економічні функції можуть бути однією з найбільш конкурентних функцій музики, зумовили значне марксистське мислення про музичну індустрію. Оскільки музична творчість, як правило, колективна і консенсусна в дрібних культурах, а функції музики переважно релігійні / політичні. [8]

Але в суспільствах, де музичне виробництво є професійною спеціальністю, де споживання музики стає економічною діяльністю, і де музика використовується для просування інших економічних процесів, окремий комплекс економічних функцій виступає як активні детермінанти використання та управління музикою.

У підсумку, хоча музика у великих культурах має політичні функції, пов'язані з відповідністю, дотриманням, співпрацею та координацією, так само як у дрібних культурах, більша частина політичного акценту спрямовується на груповій ідентичності (а не на групові дії). Економічні функції виступають як нові функції величезного значення, два явища пов'язані один з одним за домінуванням непрямой передачі записаної музики. [8]

Контроль музики може включати придушення або цензування, але його основна зацікавленість полягає в регулюванні аспектів використання. Я розумію музичний контроль як контроль над використанням та твердженням, що використання музики є найважливішою метою контролю. Це спосіб зміщення в певних напрямках, вибірково хапаючись за певні компоненти музичної культури або порушуючи їх. Які аспекти музичного використання контролюються? Щоб відповісти на це запитання, цілком повчальним є погляд на цілі музичної цензури та пропаганди, що трапляються протягом історії: контексти продуктивності, місцевості, композитори, виконавці, тексти пісень, музичні твори, жанри, інструменти, режими, інтервали, ритми, тембри тощо. Важливим моментом є те, що контроль керується точно такими ж соціальними та економічними функціями, як продукування музики, і працює для досягнення поведінкового контролю подібним чином. [8]

Продуктом взаємодії між функцією, управлінням та використанням є організація музично-виконавських подій (пряма трансляція) та музично-емісійних подій (непряма передача), як це продиктовано соціальними проблемами, пов'язаними з поведінковим контролем. Це, по суті, створює відбір і розташування музичних відправників, незалежно від того, включає в себе це живі виступи або активацію звукових систем. У випадку прямої передачі вона включає в себе специфікацію контекстів і вмісту музики, яка повинна виконуватися, включаючи вибір музикантів, музичні твори, композиції для виконання дій та стилі роботи, часто як супровід інших соціальних функцій: полювання, політичні мітинги, поклоніння, танці тощо. [20]

Функціональність може бути чи не бути важливим питанням тут. У випадку непрямої передачі, утворюється набагато складніший механізм, оскільки відправлення просторово і тимчасово витісняється з результатів. Це створює два типи процесів надсилання: запис та емісія. [20]

Перший, як правило, є доменом музичної індустрії як частини процесу виробництва композицій. Хоча деякі треки та відео є записами концертних виступу, більшість з них - студійні записи, організовані агентами та керівниками промисловості, і для цього існує економічна функція. Процес емісії визначається тим, що відправники та приймачі непрямої передачі визначаються, і цей процес приймає багато форм, повністю залежно від конкретних видів використання музики. Переважаючим в сучасному суспільстві є далеко позаду найбільш аморфний: приватне прослуховування треків окремими особами. [20]

Процес відправки, в цьому випадку, важко визначити за межами самих музикантів та їх обробників промисловості. Ресурси складаються з великої, недиференційованої та неорганізованої сукупності людей. Але існують менш аморфні заходи. [20]

Наприклад, власники бізнесу можуть відтворювати записи в магазинах, щоб залучити клієнтів та збільшити продажі. Відправниками в цьому випадку будуть не тільки люди, які записали музику, але й ті, хто контролює викиди музики, де приймачі є клієнтами в магазині. Крім того, можна подумати про фільми, де підкреслена музика складається з метою посилення описових властивостей фільму, отриманих аудиторією глядачів фільмів.

Аналогічним чином, режисери телевізійних рекламних роликів часто вибирають відомі пісні для відтворення у своїх рекламних роликах, щоб вплинути на спорідненість клієнтів із розрекламованими предметами. Відправник є як реєстратором, так і контролером, а аудиторія складається з розсіяного агрегату. Суть полягає в тому, що відправники та одержувачі повинні аналізуватися в кожному конкретному випадку з точки зору подій передачі, які характеризують музичне спілкування. Для непрямої передачі окремі аудиторії є настільки ж важливими, як виконавці, і часто мають

інтереси, наміри та розпорядок дня, які сильно відрізняються від виконавців, тим самим підвищуючи стурбованість щодо моральних прав композиторів та музикантів.

Демонструючи уявлення про музичних відправників, слід обговорювати другий етап моделі, що стосується самих комунікаційних процесів і, особливо, з генерації соціально значимих музичних послань. З боку виробництва це стосується того, як відправники формують повідомлення, щоб передати їх значення. З боку прийому, мова йде про те, як приймачі декодують ці повідомлення та інтерпретують їх значення. Важливо підкреслити, що ці два загальні процеси включають в себе, по суті, зворотні механізми, як описано простими інформаційними моделями зв'язку. Тому немає сенсу розрізняти механізми виробництва та прийому на цьому етапі, підкреслюючи, що вони, здебільшого, виступають як зворотні форми обробки. [16]

Аналіз музичних повідомлень тісно пов'язаний із складною проблемою музичного змісту чи музичної семантики. Що означає музика, і як люди використовують музику для вираження своїх смислів? Домінуюча структура в цій галузі соціології музики виходить не з вивчення комунікацій, а з лінгвістичної теорії, яку представляє сфера музичної семіотики.

Основний акцент теорій в музичній семіотиці полягає в пошуку визначити природу музичної семантики відносно лінгвістичної теорії. Як результат, мова виступає стандартом, за яким вимірюються теорії музичного змісту. Це спричинило давню дискусію про природу музичних "знаків". Проте, уявлення про музичне значення обмежене і наголошує на акцентах при поясненні музики.

Крім того, музична семіотика є теорією інтерпретації послань і, таким чином, мало уваги до музичних відправників чи соціальних функцій спілкування. На мій погляд, погляд на музичне значення, заснований на повідомленнях і спілкуванні, а не на символах і мові, має більшу змогу пояснити, як працює музика. [16]

Багато теорій в соціології музики роблять бінарне розмежування між двома рівнями музичного значення. Перший рівень стосується внутрішніх емоційних розумінь і описується те, що називається теоріями ефектів музики, які пояснюють емоційні ефекти музики як причинну функцію музичної структури. Другий рівень стосується лінгвістичних, коннотативних значень, і, як правило, описується музичними семіотичними теоріями. Ця різниця між значеннями, заснованими на музичній структурі та музичній асоціації, дуже поширена в літературі. Позначення для цього відмінності включають: внутрішній / зовнішній; музичний / екстрамузичний; абсолютний / референційний. [16]

Підхід до цієї проблеми полягає в тому, щоб стверджувати, що семантичний рівень музики повинен бути представлений як пов'язана пара вкладеної ієрархії. Соціологія музики певним чином показує музичну ієрархію, що представляє різні рівні музичної структури. [16]

Найнижчий рівень ієрархії включає в себе структурні риси музики, які зазвичай характеризують теорії: масштаби, інтервали, мелодійні контури, акорди, ритми, темпи, томи, тембр і т.д. Вищі – це мотиви, мелодії та короткі прогресії. Ще вище - розділи та музичні твори, на найвищому рівні - музичні жанри та цілі оркестрові класичні репертуари. Ця ієрархія вложена в тому сенсі, що щось на більш високому рівні обов'язково включає елементи всіх нижчих рівнів.

Така семантична ієрархія показує паралелі з тим, що існує між індексом та символом в музиці. Найнижчий рівень зазвичай включає емоційні атрибути, настроєм та збудженням, як описано ефектними теоріями музики. Вищі рівні в семантичній ієрархії стосуються символіки, як правило, мовного різноманіття.[16]

Оскільки єдиний акорд зазвичай обмежується певним емоційним змістом, у мотиву або фразі можуть бути більш широкі коннотації, що включають слово, об'єкт, людину, подію, місце тощо. Музична робота може мати навіть більш багаті конотації, такі як словесний текст, філософія, історичний період, соціальна активність, соціальна функція тощо. Музичний жанр може означати

цілі культури, субкультури, географічні регіони, соціальні ідентичності та інші подібні речі. [16]

Є дві важливі моменти, які потрібно підкреслити у цій схемі. Перше - вкладений характер семантичної ієрархії: значення на вищому рівні обов'язково включають значення нижчого рівня. Наприклад, символіка географічного положення за допомогою музичного мотиву обов'язково включає афективний зміст акорду. Слабкість семіотичних формулювань - це їх нездатність адекватно реагувати на такий тип ієрархічної структури, особливо стосовно афективних властивостей музики. Семантична система музики є ієрархічною, то семіотичні теорії, як клас, повинні розглядатися як такі, що містять теорії ефектів, навіть якщо це загалом не згадують семіотичні теоретики.

Структурні елементи музики можуть набувати безлічі значень, і конкретні значення можуть бути зроблені на багатьох рівнях музичної ієрархії, використовуючи велику різноманітність музичних пристроїв. Виходить малюнок уявних лінії з трьома категоріальними заголовками "стимуляції", "асоціації" та "переконання, що показують найбільш поширений спосіб зв'язати ієрархії, але можливі інші зв'язки. [16]

З огляду на ці дві ієрархії, прагматичним завданням для відправника (артиста чи лейбла) є створення музичних повідомлень, які ефективно об'єднують музичну структуру та семантичне значення. Теорії, що описують результат цього процесу, потрапляють у дві категорії теорій ефектів та семіотичних теорій залежно від рівня семантичної ієрархії, наведеної в повідомленні. [22]

Данна дихотомія між теоріями ефектів та семіотичними теоріями в поточній дискусії з історичних причин, оскільки теорії були настільки радикально різними в натурі. Щоб ці теорії були сумісними з моделлю, їх було перетворено на процеси комунікації: спрямовану стимуляцію та спрямовану асоціацію. Використання слова "спрямоване" в обох випадках передбачає не тільки відчуття комунікативного наміру, але й прагматичне занепокоєння відправників вибрати звукові пристрої, які відповідають повідомленням, що передаються.

Стимуляція та асоціація є паралельними процесами, оскільки вони є паралельними уявленнями про музичні моделі звуку. Основний спосіб, в який

розрізнення і асоціація відрізняються тут, є просто на рівні семантичної ієрархії, при якій відбувається з'єднання з музичною структурою. Окрім того, два процеси формування повідомлень будуть формально еквівалентними. [23, С.18]

Спрямована стимуляція - це процес, за допомогою якого відправник використовує музичні пристрої, щоб негативно вплинути на увагу, збудження, емоції та настрої у приймача, мінімально використовуючи зовнішні референти. Такі ефекти, як правило, сприймаються як наслідок властивостей, характерних для моделей звуку з незначною посередницькою допомогою лінгвістичних або позасуб'єктних смислів. Загальний термін "стимуляція" тут використовується, щоб передбачити, що ефекти від збудження та емоційного стану охоплюють великий спектр відповідей. [28]

Створення повідомлень за допомогою спрямованої стимуляції базується на двох суміжних елементах: формульні пристрої (музичний лексикон) та узгодження вмісту (прагматичні правила створення значущих повідомлень). Обидва процеси показують, що музика має чіткі конструктивні особливості для спілкування. Пристрої відносяться до серії формул, які музичні відправники можуть використовувати для передачі призначених повідомлень. Вони включають типи шкали, мелодійні типи (контур), типи ритмів, темпи, обсяги, регістри тощо. [28]

Їх можна використовувати в сильно комбінаторній (синтаксичній) формі. Такі пристрої можуть бути універсальними або специфічними для культури. Існування формул означає, що існує музична лексика, яка розподіляється між відправниками та одержувачами музичного спілкування всередині культури і визначає межі цього спілкування. З огляду на цей лексикон пристроїв, то відповідність контенту відноситься до прагматичного процесу, за допомогою якого музичні відправники створюють свої звуки, щоб відповідати конкретним передбаченим значенням.

Звуки повинні відповідати повідомленню. Це стосується не лише очікуваної тривалості, а й раціональності та інтерпретації. Повідомлення, несумісні з



вмістом, неправильно інтерпретуються або ігноруються приймачами. Коли Платон говорить, що “режим і ритм [пісні] повинні відповідати словам”, він вказує, що не лише ця мова повинна мати пріоритет над музикою при створенні пісень, а й те, що композиція повинна відповідати мовному змісту пісні. [28]

Теодор Адорно стверджував, що комерційна популярна музика є основним жанром, який використовує стилізовані формули. Справді, вони є видатною особливістю кожного музичного жанру та традиції - імпровізаційної та нотифікованої - якщо тільки тому, що вони полегшують спілкування. Кінотеатр та опери наводять велику кількість прикладів таких стилізованих формул. Кілька емпіричних досліджень продемонстрували, що словесні / емоційні тлумачення людей музичних пасажів є надзвичайно однорідними. [1]

Більш того, люди демонструють високозбагачувальні інтерпретації того, який тип музики вони відчують, підходить для певної соціальної діяльності чи соціального контексту. Таким чином, існує емпірична основа для того, щоб сказати, що музичний лексикон даної культури більшою або меншою мірою поділяється членами цієї культури. [1]

Формульні пристрої широко обговорюються в соціології музики і добре описані тим, що називають ефективними теоріями музики. Є основними теоретичними основами сфер музичної психології, психоакустики, музичної естетики, музичної фізіології та всієї галузі прикладного музикознавства (наприклад, комерційна реклама). Сила музики була описана з незапам'ятних часів з точки зору її наслідків для людей (Орфей), тварин (дельфінів Оріона), рослин (стимуляція росту) та неживих предметів (стіни Єрихону).

Загальна ідея теорії ефектів на семантичному рівні полягає в тому, що особливості музичної структури невід'ємно передають або повідомляють аспекти емоційного вираження без будь-якого посередництва культурної інтерпретації або згоди. Таким чином, вони зосереджують увагу на музичній структурі та мають певний смак націоналістів / універсалістів. [1]

Вплив теорій, незалежно від їх форми, страждає від основної слабкості. Вони є виключно перцептуальними теоріями: вони повністю не мають комунікативної перспективи відправника. Вони, як правило, є теоріями індивідуального рівня,

які розміщують одержувачів у соціальному вакуумі. Музика розглядається як вигляд "там", готовий вплинути на пасивного слухача.

Звуки екологічні та безпредметні. Оскільки такі теорії рідко згадують музичний контекст, соціальну функцію, комунікативний намір, музичний смак тощо, вони дуже асоціальні та детерміністичні. [28]

Найкращим способом подолання цих слабких сторін є повторне введення ролі відправника. Спосіб, яким це може статися в контексті спрямованої стимуляції, - це прагматичний процес узгодження вмісту: музичні звуки повинні суттєво відповідати ідеям, що передаються відправником. Після того, як ця умова буде нав'язана, відповідність змісту є відносно простою, щоб прогнозувати використання лексики та формули теорій ефектів як непрямних. Відповідність вмісту поєднує процес спілкування з рівномірним ігровим полем для відправників і приймачів.

Те саме стосується і мови, де слова і пристрої вибираються прагматично відповідним способом, щоб передати передбачувані значення під час дискурсних подій. [12]

Напрявлену асоціацію можна розглядати як процес, за допомогою якого відправник використовує музичні пристрої для створення символічних асоціацій між музичною структурою та об'єктами культури. Цей процес подібний до спрямованої стимуляції, за винятком того, що це відбувається на більш високому рівні генерації смислів по семантичній ієрархії, а саме, лінгвістично опосередкованих асоціацій. [12]

Теорії спрямованої асоціації описуються семіотичними теоріями, які розглядають музичну структуру як засіб словесного асоціювання, позначення, позначення, представлення широкого кола культурних об'єктів. Враховуючи те, що теоретичні ефекти є внутрішніми, семіотичні теорії є зовнішніми та культурними. Та тільки семіотичні теорії неявно включають теорії ефектів музики в тій мірі, в якій музична семантика є внутрішньо ієрархічним процесом.

У зв'язку культурних об'єктів з музичною структурою, семіотичні теорії неявно з'єднують основні афективні асоціації музичної структури через своєрідний

процес зворотнього зв'язку. Таким чином, цього недостатньо для того, щоб асоціативні теорії були чисто інтерпретативними, оскільки вони часто бувають в текстах моделей культурології; вони також повинні бути не ефективними. Які семіотичні теорії поділяють теоріями ефектів - це акцент на формулічних пристроях та відповідності змісту. Це ще одне свідчення того, що семіотичні теорії містять теоретичні ефекти. [12]

Проте, формули зазвичай зустрічаються на більш високих рівнях як музичної структури, так і семантичного значення, ніж ті, що описуються теоріями ефектів. Сучасний приклад. Мусульманський заклик до молитви (adhan on arabic) функціонує як сигнал, щоб привести мусульман для церемонії, що включає молитву, а також читання Корану. Значення звуків виклику може досягати значення на багатьох різних рівнях.

Для будь-якого слухача структурні елементи виклику (наприклад, його масштаб, мелодійний контур, інтонаційний рисунок, вільний ритм, вокальний стиль) викликають певні емоційні реакції, як це передбачають теорії ефектів. Для шанувальника в Каїрі, прослуховуючи відстань від мінарету, присутність дзвінка служить сигналом, що вказує на час для молитви, а його слова нагадують людині про очікування Аллаха про те, що він піде у мечеть і помолиться.

Відвідувач з Тунісу, слухаючи ці самі звуки, буде вражений різницею в їх стилі та поданні у порівнянні з викликом у його будинку в Гаде. Його місцевий дзвінок буде представляти щось особисте і рідне для країни. Це буде символом його ідентичності, а єгиптяни називають символом різниці. Той самий дзвінок, який використовується у шоу на телебаченні про Єгипет, буде функціонувати як музичний тег для певного географічного розташування та його культури. Це буде служити загальним прикладом середньосхідної музики.

Головне, що існує складна мережа, яка пов'язана з функціями музичної ієрархії з семантичною ієрархією, що робить музичну семіотику складною справою. Музичне значення може відбуватися одночасно у багатьох рівнях, які самі можуть бути ієрархічними та багатозначними. Існує взаємозв'язок "один до одного" між компонентами музики та тим, що вони можуть означати. Тим не

менш, основна слабкість семіотичних теорій схожа на теорію ефектів: наміри цієї цілій мережі значень просто відсутні, а присутність музики сприймається як якийсь фоновий шум, значення якого накладають на не підозрюючих слухачів. [16]

Більшість семіотичних теорій музики індивідуальних теорій рівня, які зосереджені виключно на тлумаченні музичних символів. Рішення цієї проблеми полягає в тому, щоб зосередити менше уваги на значенні: повторно вводьте відправника в контекст музичного спілкування, особливо стосовно процесів, пов'язаних зі змістом та дизайнерських особливостей музичних повідомлень. Співставлення змісту передбачає, що шукається тип розумної кореспонденції між тим, про що повідомляється, та властивостями повідомлення, знову ж таки з умовою, що використовуються як універсальні, так і специфічні для культури елементи. [16]

Останній етап комунікаційної моделі, а також останній рівень в семантичній ієрархії: переконання. Синтезуючі теорії стимуляції разом з теоріями семіозу приводять до загальної теми цього роботи - ця музика працює, головним чином, як тип асоціативного підсилювача спілкування, і це дуже часто відбувається на службі переконання. Це основний засіб, за допомогою якого музика діє на соціальному рівні, і основне поняття, яке лежить в основі моделі соціального вдосконалення. Музика функціонує для посилення тих речей, з якими вона пов'язана. Для посилення та відмінності повідомлень, що передаються. [31, с.39]

Ця концепція може ефективно об'єднати багато різних думок про природу, функції та механізми музики у багатьох різних контекстах і культурах. Знову ж таки, важливість ієрархічного характеру формування повідомлень: музичне переконання зазвичай вимагає форми асоціації, яка зазвичай залежить від афективної стимуляції. Те, що робить переконання, відрізняється від простого асоціаціонізму. Це семантичний характер вищого порядку, зазвичай за участю вірувань, ставлень, цінностей та ідеологій, а не простих об'єктивних значень. І,

як і в інших рівнях у цій подвійній ієрархії, формули та підходи є важливими чинниками для визначення ефективності спілкування. [31]

Хоча більшість досліджень про переконання відбувається в не натуралістичних умовах, феномен переконання пронизує всі аспекти людського життя, починаючи з найпростіших рівнів взаємодії для угруповання прийняття рішень до привабливих повідомлень, що надходять із джерел засобів масової інформації. Переконання є центральним компонентом операцій релігії, політики, торгівлі та сім'ї.

Йдеться не тільки про те, як змінилися ставлення, але як вони підтримуються та зміцнюються, незважаючи на натяк факторів, покликаних послабити їх. Переконання використовується головним чином для цілей поведінкового контролю. Воно використовується для створення відповідності та співпраці з метою посилення групування, обґрунтування колективних дій, похитної поведінки покупців тощо. Переконання постає помітно у більшості контекстів, в яких використовується музика, головним чином групові ритуальні події (такі як релігійні обряди), громадські місця (наприклад, магазини, ресторани) та аудіовізуальні медіа (фільми, телебачення, ролики, відео). Використовуючи процеси стимуляції та семіозу, музика ефективно відтворює системи вірувань та ставлення, тим самим впливаючи на мотивацію та поведінку. [50]

Центральною ознакою переконання як однієї з форм спілкування є те, що відправник намагається впливати (а не просто інформувати) одержувача, з метою змінити ставлення та / або поведінку останнього. Переконання, як правило, розглядається як чесний, консенсуальний та інтерактивний процес, в якому наміри відправника впливати є чіткими та відкритими. Його бажаним результатом є добровільна зміна, а не примус.

Така транзакція зазвичай є соціально позитивною як для відправника, так і для одержувача, що часто призводить до взаємної задоволеності потреб. Іншими словами, це співпраця, в якій соціальні нагороди процесу спілкування - будь то на рівні емоцій, мотивації чи дії - поділяються більш-менш рівномірно між відправником і одержувачем. Переконання, як правило, контрастує з

маніпуляціями, де основна відмінність лежить на рівні намірів відправника: маніпуляція означає, що наміри відправника є як егоїстичними, так і прихованими (хоча повідомлення не обов'язково має бути фальшивим або соціально негативним). У цьому відношенні маніпуляція є типом обманного спілкування, в якому одержувач помилково чекає на користь, діючи в інтересах відправника. [31]

Загалом, відправник і одержувач отримують асиметричні соціальні нагороди з такої транзакції з сильним ухилом на користь відправника.

Контраст між чесними та оманливими сигналами пронизує еволюційні теорії комунікації, де всі дії комунікації розглядаються індивідуалізму як форми маніпуляцій. Також існує широке значення, за яким можна сказати, що будь-яка музика є маніпулятивною, оскільки вона впливає на емоційний стан людини та схильність діяти. Це повсякденний погляд на музику як потужний модифікатор емоційних реакцій людей та поведінки, як це описано в ефективних теоріях музики.

У цьому широкому погляді музика не виглядає маніпулюючим елементом лише в тій мірі, в якій вона не може вплинути на емоції або мотиви людини, іншими словами, в тій мірі, в якій вона не створює жодних наслідків. Як би там не було, вся музика створюється з наміром бути маніпулятивним (тобто афективним та мотивувальним). Коли ця концепція поширюється на область поведінки, вона суттєво зводиться до твердження еволюціоніста, що все спілкування - маніпуляція. Але цей логічний опис дозволяє мало функціонального розмежування між різними типами використання музики.[50]

У цьому глобальному вигляді входить інше, що говорить про те, що термін "маніпулювання" повинен бути зарезервований для оманливих форм спілкування, в яких наміри відправника є як егоїстичними, так і прихованими. За цим критерієм можна провести різницю між маніпулятивними та неманіпулятивними способами використання музики, де маніпулятивні способи визначаються як оманливі та немаргінальні, як чесні та кооперативні форми спілкування. В останньому випадку музика використовується для сигналу чогось соціально позитивного як для відправника, так і для одержувача, і це

робиться відкритим способом. Соціальні винагороди поділяються більш-менш однаково серед учасників. Тоді це зводиться до визначення справжнього переконання, як це описано теоретиками зв'язку.

З одного боку, що більшість видів використання музики зумовлені соціальними та економічними функціями, які ведуть до поведінкового контролю на певному рівні. Однак, що такі види використання охоплюють широку гаму комунікативних можливостей - від кооперативу до конкурентної, альтруїстичної, корисливої, добровільної чи примусу. Головне - чесності до оманливості. Обмежувальним чинником у цьому аналізі буде здатність відрізняти переконання (чесний і кооперативний) від маніпуляцій (оманливих та егоїстичних) в більшості випадків. [31]

Елементи обох типів зв'язку будуть присутні практично у всіх випадках. Найголовнішим є те, що музика зазвичай використовується для впливу на поведінку (маніпулювання у широкому сенсі) і що це часто використовує обманливі пристрої для досягнення своїх. Тому, незважаючи на те, що все музичне спілкування є самодостатнім і оманливим, потрібно розуміти, що використання музики повинно бути проаналізоване в кожному конкретному випадку з точки зору намірів відправників, дій отримувачів та основних соціальних функцій спілкування чи індустрії.

В більшості випадків музичного використання втілюється поєднання чесних та оманливих елементів. Наукове дослідження переконань пропонує різноманітний спектр теорій. Проте теорії, які зосереджені виключно на мережах взаємодіючих вірувань (тобто пропозиційних висловлювань), погано обладнані для боротьби з впливом невербальних факторів, таких як музика на ставлення або поведінку. [50]

Отже, треба шукати теорії, які включають нелінгвістичні елементи в процес впливу. Найважливішою в цьому відношенні є "модель розробки правдоподібності" переконання, який є одночасно впливовим і суперечливим. Згідно з цією моделлю, для обробки повідомлень є два паралельні маршрути. Один з них безпосередньо пов'язаний з (лінгвістичним) вмістом повідомлення,

а інший є периферійним. Вони модульовані незалежно. Вони згадуються, відповідно, як "центральний" та "периферійний" маршрути обробки.

Важливо, що центральний маршрут завжди включає в себе мовні твердження та їх взаємодію через мережі переконливої аргументації. Вони містять повідомлення в неочікуваному розумінні цього терміна. Периферичні чинники, як правило, мають нелінгвістичні, афективні сигнали, включаючи такі речі, як музика, зображення, характеристики джерела (наприклад, репутація, привабливість, авторитет) тощо, тому периферійний маршрут дуже часто паралінгвістичний до словесного каналу центрального маршруту. [50]

Ці два маршрути служать взаємодоповнюючими елементами процесу впливу. Багато досліджень показало, що периферійні сигнали є більш значущими під час обробки з низькою зацікавленістю та центральними сигналами під час процесу обробки високої частки.

Стає зрозуміло, що музика, здавалося б, працює через периферійний маршрут переконання, що працює більше як підсилювач, ніж пряме повідомлення. Як периферійна річ, музика використовується для виконання багатьох речей, в тому числі :

- залучити увагу;
- посилювати настрій або емоцію;
- виступати як маркер об'єкта, тим самим посилюючи можливість запам'ятовування повідомлень;
- невербально коментувати або описувати описові особливості.

Такі ефекти слід аналізувати в кожному окремому випадку, оскільки використання музики настільки неймовірно різноманітне. Крім того, дуже важливо відрізняти зміну ставлення та підкріплення ставлення, оскільки література з переконанням мала переважну увагу до першого. Важливим узагальненням, яке вийшло з переконання, полягає в тому, що глибоко сприйнятті позиції цілком стійкі до змін, і що тільки незнайомі, легко відчуються, периферійні проблеми, які не мають великого значення або не пов'язані з особистими схильностями, можуть бути змінені. У випадку



глибоких релігійних і політичних переконань основна функція переконання музики може бути пов'язана з підтримкою та посиленням вірувань, які вже існують щодо групової ідентичності та колективної мети. [2]

На відміну від цього, у випадку поглядів на повсякденні споживчі товари, де погляд людей сприймається, музика може служити більше як інструмент зміни ставлення. В одному випадку музика безпосередньо підкріплює вірування центральної важливості (словесні тексти про богів, історичні епохи, норми, колективні заходи тощо); вона діє як безпосереднє доповнення до розробки важливих для аргументів аргументів на центральному шляху обробки. [9]

В іншому випадку це доповнює те, що вже є периферійним шляхом переконання; наприклад, він використовується для посилення привабливості візуальних зображень у телевізійних рекламних роликах. Тут важко зробити жорсткі узагальнення, оскільки використання музики настільки різноманітне. Однак перспектива переконання пропонує цінний аналітичний підхід до розуміння механізму роботи музики у багатьох, якщо не самих, контекстах використання.

### ***Висновки розділу***

Перший розділ розглядає прагматичний підхід до соціології музики. Цей підхід враховує не тільки ефекти та значення музики, але й ті, що використовуються для того, щоб передавати ці ефекти та значення. В контексті мотивації, що лежать в основі їх. Прагматика - галузь мовознавства, яка розглядає практичні подробиці того, як люди формують свої повідомлення в контексті дискурсу. Вона стосується передбачуваних смислів людей, припущень, цілей і цілей, а також видів дій, які вони виконують при спілкуванні.

Підсумовуючи це, модель соціального вдосконалення музики є моделлю комунікації, яка розглядає повний діапазон процесів, від соціальних до економічних функцій, що стимулюють використання музики до кінцевого

впливу цього використання на індивідуальну та колективну поведінку. Музика в основному діє як підсилювач переконання процесів, які самі залежать від більш фундаментальних процесів стимуляції та сімейства. Як система зв'язку музика використовує лексикон добре зрозумілих акустичних пристроїв, які прагматично застосовуються до вмісту передбаченого повідомлення. Поняття прагматики міцно укріплює соціологію музики та саму музику у комунікації, зосереджуючись на відправниках та приймачах музичних повідомлень.

В цілому, цей обсяг створює заклик до впровадження моделі комунікації у соціології, особливо в тому, що розглядає музичне використання та контроль з прагматичної точки зору. Розуміння взаємовідносин музики та суспільства ніколи не відбудеться, побачивши соціальні наслідки музики виключно з точки зору слухача. Ці відносини слід розглядати однаково добре від перспективи користувача з точки зору енергетичних відносин, які дозволяють музичним пристроям виконувати свою особливу “магію”.

На рівні досвіду величина нашого впливу на музику постійно зростає. Кожна акустична ніша наповнена музикою. Перебування на Поштовій Площі де грає ONUKA і тепер поставляються разом з піснями присвяченим АТО. Люди часто далеко знаходяться від цих подій, але все одно відчують залучення. У минулі часи лише візуальний досвід у наш час став аудіовізуальним досвідом, в якому музикант ретельно проектує карту відповідності між контурами мелодійної лінії та візуальним простором. Сьогодні ми здаємося та падаємо духом у зневірі життя, відчуючи тип мелодійного танцю, де б ми не знаходились. Реальне питання, з точки зору поточного обсягу, полягає в тому, чи ми вільно танцюємо, чи, як дерев'яні ляльки, нас ведуть за ниточки.



## РОЗДІЛ II.

### МУЗИКА ЯК ПРОСТІР ДЛЯ ТВОРЕННЯ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА ГРУПОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Наближення музики, як просто об'єкта або діяльності, ризикує розглядатись як окреме і самодостатнє, а не як частина і невіддільне від суспільного життя. Багато хто, таким чином, зосереджується на тому, як музика вкладена в соціальне життя (наприклад, соціальні відносини). Таким чином, мова йде про цілий ряд стратегій, за допомогою яких музика мобілізується як ресурс для створення сцен, процедур, припущень та випадків, що становлять соціальне життя. Тобто люди використовують музику, щоб дати сенс для себе та свого світу. [22]

Можна розглядати сенс звуку як загальну значимість, що виникає, коли музика вказує на щось поза себе, що представляє якийсь аспект суспільного життя. Це охоплює важливі моменти та відображає дискусію про те, як люди використовують музику, щоб визначити, хто вони є індивідуально та колективно. Звичайно, зосереджуючись на узагальненні музики в суспільних відносинах, музика, що виконується для глядачів, - це лише один із різноманітних видів суспільних відносин.

#### *2.1. Музика як середовище для формування самоідентичності*

Музика та її контекст інформує людей, досить глибоко, про те, хто вони є. Від старих любителів панк-рок культури та пристрасних оперних знавців до юнацьких любителів клубної та деткор ентузіастів музики, як сигналів, так і допоміжних елементів - це принцип особистості та колективності. [24]

Люди створюють ідентичність («музичне я»), використовуючи музику, щоб позначати і документувати важливі аспекти свого життя - в тому числі

пам'ятні події та відносини - і керувати ними, як вони ведуть такі сфери життя, як шопінг, аеробіка та шлюб. Іноді люди знаходять сенс, пов'язавши текст та контекст, використовуючи музику для позначення їх розвитку автобіографій. Проте, це найкраще розглядати як постійну діяльність, наповнену взаємодією з іншими. Більше того, значення, яке ідентифікують окремі особи, не обов'язково співпадають з такими, що стосуються вчених. Деякі люблять класичну музику (наприклад, Моцарта), тому що це хороша фоновіа музика для навчання, а не тому, що, як пропонує Бергер, це відбивається на сучасному потоці часу. Музика таким чином впливає на людей через навмисний смисловий процес. Щоправда, музика також стає учасником життя людини з невеликою передбачливістю - як коли певні музичні елементи надихають на дію (наприклад, підготовка до матчу у баскетбол) або відпочинку. [24]

Музика – це "технологія самого себе". Це щось, у чому можна втікти для себе окремо від інших. Поціновувачі класичної музики можуть шукати трансцендентності під час прослуховування альбомів у межах свого будинку, а користувачі сучасних гаджетів можуть створювати звукове самопочуття та відмежовування від світу за допомогою навушників, оточені чужими в шумному місті. Музика теж є тим, що знаходить себе серед інших, що має особливі інтереси для соціологів. Побудова автобіографічного саундтреку є внутрішньо індивідуальним процесом тому, що люди порівнюють себе з іншими - показуючи, як їх досвід та перспективи роблять (або не роблять) схожі музичні уподобання. Тим часом, багато хто використовує музику для розвитку своєї особистої віри під час спілкування з суспільством. [24]

Вивчення світової музики соціологією було обмежено припущенням, що звуки повинні якимось "відображати" або "представляти" людей. Але відносність полягала в тому, щоб відстежувати зворотні зв'язки, від музичних композицій до соціальних груп, які їх виробляють і споживають. Знаходити структурний зв'язок між матеріальними та музичними формами.

Цей період найчастіше асоціюється в сучасному розумінні з теорією субкультури, наприклад з появи панк-року або важкого металу. Передбачувана

відповідність між естетичними та соціальними цінностями, має набагато довшу історію при вивченні музичних культур у загальному світовому контексті.

Не так давно, на кінець 1990-х років, аналіз само- та групової ідентичності означав нові твердження про есестизм культури, мав більш сильні аргументи, ніж будь-коли. Наприклад, твердження що, лише афро-американці можуть оцінити афроамериканську музику. Що існує принципова різниця між чоловічим і жіночим складом у музичному колективі, що "глобалізація" місцевого звучання є формою культурного "геноциду". [24]

Припущення в таких аргументах про необхідний потік від соціальної ідентичності (незалежно від раси чи сексуальності, віку або нації) до музичного вираження здається досить простою абстрактною річчю. Але вона є менш переконливими в повсякденній практиці створення та споживання музики: як ми розуміємо очевидну любов до єдиного гурту, що збирає Олімпійський та чи справді ходять на концерт Океан Ельзи, а не пророка С.Вакарчука?

Що виражається, коли, Pianoboy співає та використовує на виступах «Шампанські очі» Скрибіна? Проблема тут не просто знайома для модерну, коли ми живемо в епоху копіювання, в якій різновиди музики, зробленої в одному місці з однієї причини, можна негайно привласнити в іншому місці зовсім іншою причиною. Також, що музика може бути сформована людьми, які вперше роблять і використовують її як досвід та проекцію власного життя. [14]

Маркс зауважує, що досить легко пройти аналітичний шлях від культури до матеріалу. Досить легко інтерпретувати культуру, її ідеологічно прочитати, призначити певні соціальні умови. Серйозна справа полягає в тому, щоб провести аналіз навпаки, показати, як база виробляла цю надбудову, пояснити, чому ідея або досвід набуває цієї художньої або естетичної форми. Що з цього не виникають інші, "рефлексивні" або "представничі" умови виробництва.[14]

Так, з точки зору культури, можна сказати, чому вираз має відбутися таким чином: перед нею взагалі немає творчої необхідності. І якщо мистецтво, так би мовити, спочатку випадкове, то немає особливої причини приймати особливі

вимоги його творців. Цікавим питанням, скоріше, є те, як мистецтво приймає власні претензії в інших обставинах для себе.

Вивчаючи ідентичність музики, потрібно відвернути звичайний академічний і культурологічний підхід. Питання полягає не в тому, як певна музична частина треку чи виступ відображає людей, але те вони створюють їх, що вносять і створюють мережевий досвід - музичний досвід, естетичний досвід - що ми можемо тільки зрозуміти, приймаючи як суб'єктивну, так і колективну ідентичність. Поставивши це іншим способом, таке розуміння дозволить описати якість досвіду (а не якості об'єкта). Це означає пережити себе (а не тільки світ) по-іншому. Коротко кажучи, аргумент полягає в двох аспектах:

- по-перше, ця тотожність мобільна: процес, а не річ. Становлення, а не буття;
- по-друге, досвід музики - про музику і прослуховування музики - найкраще зрозуміти як досвід цього самостійного процесу.

Музика, як тотожність, є як діяльністю, так і історією. Вона описує соціальну спрямованість у людині та індивіді в соціальній свідомості тіла і тіла в свідомості.

Особистість, як музика, може бути як предметом культурологічним, так і соціологічним. Досліджуючи ці теми разом та окремо одночасно, критично доводиться торкатись їхнього ставлення до "постмодернізму". Основна зацікавленість полягає в тому, щоб припустити, що якщо музика є метафорою ідентичності, тобто, частково відкидаючи Маркса, "я" завжди уявне "я". Можна уявити лише як особливу організацію соціальних, фізичних і матеріальних сил.

На кону стає явним аргумент у дискусіях про постмодернізм і нестабільний або "децентрований" предмет. Виникають дебати, в яких переважали проблеми значимості та структури. Постмодернізм, через який прийнято описувати "кризу" систем значущості: як тепер ми можемо визначити різницю між "реальним" і "імітацією" у музиці? Постмодерна проблема - це загроза нашому сенсу місця - отже, метафори

відображення, використання термінів, як глибина і поверхня. В такий спосіб недоліком є проблема процесу - не позиціонування суб'єкта як такого, а наш досвід руху між позиціями. [17]

Саме тут музика стає важливою галуззю для вивчення: що відбувається з нашими припущеннями про ідентичність, коли ми розглядаємо форму, в якій звук важливіший, ніж вид, а час важливіший, ніж простір. Коли "текст" - це дія, рух, потік та заклик до тих самих дій. коли нічого не "представлено" загалом.

Коротше кажучи, полягає в тому, що говорячи про ідентичність, ми говоримо про певний вид досвіду або спосіб вирішення певного досвіду. Ідентичність - це не річ, а процес - досвідний процес, який найяскравіше сприймається як музика. Музика, здається, є ключем до ідентичності, оскільки вона пропонує інтенсивне почуття як самого себе, так і інших суб'єктів у колективі. [17]

Як стверджує Слобін, музика, здається, має непарну якість, що навіть пристрасні дії, такі як садівництво або вигул собаки підняття бракує сильно відрізняються: одночасне проектування і розчинення себе в продуктивності під час дії. Індивідуальні, вікові та інші надкультурні дані наводяться навколо музичного простору, але можуть проникати лише частково в момент вступу в музичне товариство. Видимі для спостерігача, ці обмеження залишаються невидимими для музикантів, які натомість розробляють спільне бачення, що включає як затвердження внеску в історію, так і одночасне забуття в ній. [41]

Досвід ідентичності описує музику як соціальний процес, форму взаємодії, так і естетичний процес. Саме естетичні, а не організаційні контекстуальні аспекти виконання, які "зраджують" спадкоємність між соціальними групами та індивідом.

Це рішення - грати і чути те, що звучить правильно (розповсюдження музичних записів та період від виконання до слухання. Прослуховування, як окремий спосіб виконання), - що ми висловлюємо самі, наше власне почуття правоти і підриваємо себе, програємо та проживаємо самі, в акті участі разом з музикантом. [41]



Наслідком цього аргументу є те, що потрібно переосмислити звичайний соціологічний підхід до вираження музики. Моя точка зору полягає не в тому, що соціальна група має вірування та ідеологію, яке тоді формулюється у своїй музиці, але й ця музика, естетична практика, сама по собі формулює розуміння як групових відносин, так і індивідуальності, на основі яких розуміються етичні кодекси та соціальні ідеології.

Інакше кажучи, що соціальні групи не погоджуються на цінності, які потім виражаються у їхній культурній діяльності. Вони лише пізнають себе як групи, як певну організацію індивідуальних та соціальних інтересів, одноманітності та різниці, через культурну діяльність, через естетичне судження. [41]

Створення музики не є способом вираження ідей. Це скоріше спосіб їх життя. Наприклад, африканська музика є повноцінною культурною діяльністю, що розкриває групу людей, які організовують і залучають себе до власних комунальних відносин. Тобто виглядає як “коментар” учасника-спостерігача про процеси спільного життя у африканських племенах. Естетична точка полягає не в тому, щоб відобразити реальність, яка стоїть за нею, а ритуалізувати реальність, яка є в ній.

Іноді це можна називати їх етнічними групами або спільнотами, іноді національними культурами, а іноді ми позначаємо шляхом з'єднання з абстракцією, наприклад, у так званому, Класицизмі Віденської школи. Всі ці а маркування наводять на думку про процес знаходження поза групою і пошуку способів, як через музику можна знайти себе. [41]

Нехай музичний колектив справді є продуктом її музичної діяльності та пов'язаних з ними культурних цінностей. Що робити, якщо надмірне занепокоєння музичним текстом не дозволяє бачити формування різних груп та історії музики. Що робити, якщо подивитися на Bon Iver, з їх відданістю камерній музиці, як ще одне обґрунтування умов абсолютної музики?

Тут потрібно знову повернутись до Філіпа Болмана. Як вчений він стверджує, що сенс класичної музики, як досвіду, не можна знайти в тексті, а в процесі виконання тексту чи твору, в процесі якого він реалізується. Камерні групи Il Divo, Turphoon, українці Vivienne Mort та Tik Tu не мають абстрактної віри в

"абсолютну" (або трансцендентну) музику. Скоріше їм близьке поняття "абсолютна музика", щозалежить від особливого способу існування - гри пліч-о-пліч. [15]

Аргумент Болмана особливо цікавий тим, що він застосовується для створення "високої" музики. Його пропозиція, полягає в тому, що з точки зору естетичного процесу не існує реальної різниці між високою і низькою музикою. Як він зазначає, з його точки зору, ***"західна художня музика функціонує не на відміну від стилів та репертуарів, які найчастіше приймаються як поле етномузикологів, а саме як народна та позазахідна музика"***. [15, ст. 47]

Та тільки, як мені здається, не на відміну від комерційної популярної музики. Одним словом, різні види музичної діяльності можуть викликати різну музичну ідентичність. Але те, як музика працює для формування тотожності, однакова. Різниця між високою та низькою музичною культурою, описує не те, що викликається різними класовими смаками, але є ефектом різних соціальних активностей. [15]

"Їй 15" від *Лінія Маннергейма* і "Чужі.Свої" від *Mindstone* - це мої улюблені вітчизняні записи про останні 4 роки стрімкого розвитку української музики. Вони вийшли у 2016 та 2018. Я ніколи не читав огляд на них, я був критичним. Вивчав їх та навіть писав про їй соціокультурну цінність у музичних медіа України. [57]

На основі одного голосу, як балансує Сергій Жадан прохолодою з гнівною пристрасстю, зберігаючи такустичний біт, він є великим сучасним українським літератором; крім того, він письменник. Його лірика настільки ж напружена, як його співає і втілює однакову напругу. Приклад: як "Їй 15", так і "Чужі.Свої" починаються з чітких і яскравих хвастів - про те, як важко, про те, як дівчина втрачає надію до життя, як вони вражені навколишнім соціумом. [57]

На момент торжества лірика змінює саяво, як ніби є друга пісня, прихована за першою, начебто трагедії були налаштовані на щось інше. тоді це як перша

частина пісні, але повернута назовні – свобода та душі притягуються тільки так, щоб вони могли розірвати її і залишити його в жолобі.

Ці два треки зміщується навколо самих себе з різною стилістикою та характером. Йдеться про те, наскільки круто жити, про те, наскільки потрібно боротися; тоді мова про занепад, про могили, про страхи,.

І ці контроверсії можна часто зустріти, наприклад, у світовій хіп-хоп музиці. У чорній ліриці існує безліч прецедентів для поєднання емоційних суперечностей - зокрема в блюзі чи соулі від Елли Фітджеральд. Але найближчий емоційний еквівалент не в темношкірій музиці, а в панку – Roling Stones, Velvets, Dools, де пісня, здається, є однією річчю, ніж іншою. [15]

Почуття мають величезний вплив, оскільки вони виходять з несподіваного джерела. Якщо би українські перелічені виконавці були в панку чи репі, їх відчуження та лють наповнили очікування жанру.

Можна зробити чудові записи та однакову кількість посередніх. Часто музиканти звертаються до бачення світу, як підробленого і зрадницького місця. Можливо, якимось його прослуховують та відчувають. Можливо, несвідомо рошуміють, що це не тільки підроблений світ, а й вони самі є цим. Аргумент не має нічого спільного з панк-культурою або пост-панк-культурою. Як інтерв'юєру мені невідомо зможу провести цікаву бесіду з ними, якщо б ми могли знайти будь-яку культурну або моральну спільну основу. Але є спільною точкою зору є те, що частина інтелекту називається "емоціями", через який ми робимо свій глибокий аналіз. Слухати Лінію Маннергейму та Mindstone це як почуття моїх власних почуттів, і я повинен зіткнутися зі своїм власним страхом.. Можливо, я більше схожий на них, що я такий самий і переживаю те саме, як і вони. [15]

Передивляючись верхній абзац стане зрозуміло, що цей фрагмент працює як критика - у стійкому переході від опису емоції до тотожності, через питання голосу та жанру, тексту та продуктивності, знання, істини та почуття, все це зосереджено на одному виконавці, на синглі.

Тепер звертаючись до протилежного: Мерлін Менсон на Eurithmics. Будь-який фрагмент Менсона є лабіринтом тісно упакованої інформації: означає

щось, або це те, що для мене це страхіття і майже жах, якщо це - може означати щось. Фізичні емоціональний план та природно виділені в найвищих нотах гітари в перших двох вимірах повертаються в міру шість перших трьох нот мелодійної фрази, що супроводжуються майже без ударних. Наступні ноти, отримані в найвищому реєстрі трекунаприкінці другого виміру та початку третьої частини - і це лише найочевидніші зв'язки, які можна було б зробити між двома частинами частини, вибраними практично випадковими. Мерлін любить говорити, що моменти в його музиці можуть бути спогадами про те, що прийшло раніше, і передчуття майбутнього. [43]

Серійна техніка створює все нові асоціації знайомих елементів, що дає все, що відбувається, силою знаменитого. Слідкуючи за кар'єрою, вона тісно детально виглядає як читання нутрощів або чайних листів: кожен виступ у будь якому місці світу може означати щось. Можливо багато перестановок, що означає дійсно означає; нові події здаються, якщо не довільними, то принаймні навмисними. Це свого роду заздрість вищого порядку, щось непередбачуване і навіть дике, що перевищує людську логіку. Що знаходить свій шлях у тому, про що не згадується і що просто називається музичною мовою артиста.

Бо, врешті-решт, у кожному знаходиться ексцентричність. Виконавці можуть бути чудовими музичними режисерами і справді чудовий композиторами. Але я не можу не подумати, що вони часто продюкують сингли, щоб продавати себе короткознаними, намагаючись як розширити межі свого мистецтва, так і залишатися академічно поважним, і визнаючи лише аспекти їх чудових робіт. [43]

Жанрова відмінність звертає увагу на інший контекст (академічність, а не ринок), але загальна форма огляду однакова - перехід від опису музики, яка описує відповідь слухача на музику для розгляду співвідношення почуття, істини та ідентичності. Фактично, судження дуже схожі: як Mindstone, так і Мерлін Менсон показали хибну геніальність; в обох випадках критики, здається, знають краще, ніж художники, те, що вони роблять чи повинні робити. [43]

Іншими словами, посилення на ці відповіді - це припущення, що музика, досвід музики для композитора / виконавця та слухача дає нам спосіб бути у світі, способом зрозуміти це. І якщо обидва сторонні критики серед людей починають говорити, підкреслюючи їх відстань від музикантів - як Лінія Маннергейма, так і Euritmics ставляться як цілком непарні; обидва критики також становлять своєрідну змову з ними: музична оцінка - це за своїм характером процес музичної ідентифікації, а естетична відповідь є, безумовно, соціальною угодою.

## ***2.2.Музика у контексті перформативних практик***

Розмивання культурного кордону, звичайно, є ознакою модерну, і потрібно не забути продемонструвати позицію з іношого боку тієї, яка зазвичай приймається. Плутанина між рівнем розуміння умовно позначається котируванням або присвоєнням по всій роздільній ділянці: “попсову” переробку класичної музики та повторне використання поп-музики використовуються для позначення основного зрушення чутливості. [41. С.579-565]

На практиці, такі аргументи стосуються головним чином стосунків, між художнім авангардом та певними поп-формами: найбільш поширеними музикантами є такі люди, що є явними "артистами" (продкують музику), а не просто "естрадними зірками" (виключно виконують чужі твори).

Інституційна межа між високим і масовим мистецтвом виглядає як незмінна складова - залишається чітка відмінність Марвіна Гея від Beyonce з точки зору упаковки, маркетингу, робочого простору, звукозапису тощо; так само, як ми можемо продовжувати розрізняти поп-Ено, як продюсера, та арт-Ено як кліпмейкера.

Тривалість розмивання межі мистецтва - маси залежить від кордону, який все ще чітко промальовується. Якщо повертатись до дебатів XVIII століття про

музичний зміст і до походженням романтичного погляду на мистецтво, що лежить в основі високих культурних відмінностей, стає очевидним, що висока / низька відмінність дійсно не стосується природи об'єкта мистецтва або як воно виробляється, а й відноситься до різних способів сприйняття. Вирішальне значення має висока та низька відмінність між спогляданням, між інтелектуальною та чуттєвою оцінкою людини, між жорстким і простим слухом. [41]

Щоб додати низькі культурні цінності до списків предметів "мистецтва", доступних для інтелектуальної, не можна позбутися традиційних меж між високим і низьким, і набагато цікавіше питання, чи можемо ми дійсно продовжувати підтримувати неявне відокремлення емоцій і почуття, і чуттєвість, і тіло і розум.

Насправді питання полягає в тому, чи музичний досвід було насправді відображено високим чи низьким розрізненням розуму та тіла. Ідеологи абсолютної музики дев'ятнадцятого сторіччя могли багато працювати, щоб зробити музичну оцінку чисто психічним досвідом, але це була важка робота саме тому, що більшість слухачів не слухали музику таким чином, хоча вони і хотіли її почути. Навіть класична та джазова музика, що створюється та постачається у ХХІ сторіччі, залишається фізичною, а також "духовною" діяльністю, чуттєвим та пізнавальним досвідом. Формально - насолодитися музикою всіх видів, це відчувати її. [41. С.463]

У той же час, музичне задоволення - це не просто почуття; це також питання суджень. Дивлячись на по данне трактування сучасного естрадного мистецтва з цієї точки теж цікаве. Цифрові технології, безумовно, прискорили процес, в якому композиція означає цитату та ідею, але те, що треба тут розглянути трохи інакше.

Не стільки специфічні тексти, які є результатом, а способом нашої уваги звернути погляд на ефективність цитування. Наприклад, у реп-піснях, вони далекі від музичної влади, що розсіюються у фрагментах та вживанні звуків. Це посилюється завдяки увазі, що звертається до акту цитування.

Задоволення, в яких естетичний стрес покладається на суто соціальну і культурну відстань, яка раніше розділяла різні елементи. Тепер витісняються у нові значення за допомогою їх провокаційного звукового суперечливості і в якій постійна важливість виконання підкреслюється слідами радикально незавершеними формами. [41]

Іншими словами, хіп-хоп, з його агресивністю, ламаністю, розривами та зразками найкраще розуміти як виробництво не нових текстів, а нових способи виконання текстів, нових способи донесення змісту. Задоволення від прослуховування походить від акту порівняння, а не від праці інтерпретації. І для слухача та танцюриста теж суть полягає в процесі, а не в результаті. Естетичне питання про цей підхід до музики, принаймні, стосується не змістів та їх інтерпретації. Ідентичність перетворюється на дискурсивні форми, які потрібно декодувати, але взаємне втілення, ідентичність виробляється у виконанні чи прослуховуванні музики. Дилема.

Зазвичай, в даний час, людство ділить мистецтво на окремі категорії, такі, що виконуються: театр, танці та музика. Вони відрізняються від образотворчого мистецтва до яких входить література, живопис, скульптура. В цілому, виконавське мистецтво вважається нижчим за образотворче мистецтво, нездатне забезпечити такий багатий естетичний досвід або соціальний коментар. Це відносна сучасна ієрархія, ефект конвенцій дев'ятнадцятого сторіччя, вплив романтизму, одночасні акценти на мистецтві як індивідуальному вираженні та як приватній власності. Таким чином, "високе" мистецтво було інституціоналізовано буржуазією як трансцендентним, несоціальним досвідом. [28]

У вісімнадцятому столітті, з турботою про риторику та ораторське мистецтво, різниця між виконавським та образотворчим мистецтвом не була настільки ясною, і були способи, якими перше чітко перевершило останнє. Один із способів мислити про контраст тут - побачити, як образотворче мистецтво організовується навколо використання простору, а виконавче мистецтво, організоване навколо використання часу.

У просторових мистецтвах цінність втілюється в об'єкт, текст. Аналітичний акцент робиться на структурі - можливе окреме, "об'єктивне" читання, а художнє значення можна витягти з формальних якостей роботи. З іншого боку, мистецтві цінність роботи відчувається як щось миттєве, а аналітичний акцент робиться на процесі. Суб'єктивне читання є необхідним - читання, що враховує власну негайну реакцію. Художня цінність твору полягає в тому, що відповідь - риторичність якості твору. [28]

Перше, що потрібно зробити про такі відмінності, полягає в тому, що вони фактично не описують різні форми мистецтва так сильно, як різні підходи до художніх форм, різні способи формування "естетичного досвіду", різні припущення про те, що є художньо цінним або значущим.

Аргумент дев'ятнадцятого сторіччя про те, що мистецтво було "незмінним", означало, таким чином, спробу об'єктивувати все мистецтво. Виконавче не виключення.

Один ефект полягав у тому, щоб переосмислити музику як музичний об'єкт, поставити аналітичний акцент на роботі, на оцінку, а не на його продуктивність. І, враховуючи те, що для того, щоб бути "музикою", оцінка повинна мала бути виконана, сама постановка також була об'єктивною. В той самий час історія виконання може бути визнана визначальним значенням музики, а не негайним ефектом, який за своєю природою неминуче спотворений соціальними, історичними та матеріальними потребами. [28]

Цей процес об'єктивації був також процесом академізації, оскільки мистецтво стало об'єктом вивчення, і вчені стали "ідеологами" свого традиційного сенсу, оскільки вони завжди мали справу з релігією та правом. Тут також наголошувалося на необхідності того, що можна зберігати та вчитись, про структурні якості, а не про якості роботи в часі, про якості безпосередності, емоції.

Проте слід наголосити, що те, що описано - це дискурсивний процес. Ідеалістична спроба збагнути досвід через певну систему оцінювання, яка не була і, можливо, не могла бути цілком успішною. Врешті-решт, про те, як люди, чи, вірніше, критики та вчені, говорили про музику, стали відірватися від



того, як про це відчували музиканти та слухачі. Завжди був надлишок музичного досвіду. Щось те, що зникло. [28]

І якщо відносно легко проілюструвати проблеми обробки тимчасового мистецтва в просторових умовах аналізуючи оцінку або графічний сценарій не в кінцевому підсумку, щоб розглядати досвід музики чи драматизм. То так само важливо відзначити, що "просторові" мистецтва також мають тимчасові елементи. Врешті-решт, ми працюємо з книгами однаково: вірші мати початок, середину і кінець. Публічне читання – це також процес і емоційний процес.

Поєднуючим поняттям тут є наративно-структурований час, тимчасовий простір. Якщо нарис надає образотворчому мистецтву динаміку, то виконавчому - власну структуру. Музичне задоволення також є наративним задоволенням, навіть коли музика є найбільш абстрактною. [44. с.303]

Іноді зазначалось, що, поки Майлз Девіс дарував світу емоції джазу грою на трубі, його вчитася навчав розповідати історію до останнього дня на землі. Тобто, мистецтво особистої сповіді - це один джазовий музикант, який повинен оволодіти, перш ніж зможе відпрацьовувати свою традицію та виступати через історію. Умовно класичний темношкірий джазовий музикант не може робити виступ, поки не навчився чути історію, яка складалася з чорної традиції та його складного життя як американського громадянина революції. [11]

Історія в музиці описує заплутування соціології самої музики. Такий наратив необхідний для будь-якої претензії, що мистецтво має щось пов'язане з життям. Хороший джазовий концерт, тобто будь-який хороший музичний виступ, залежить від риторичної правди, здатності музикантів переконувати і переконати слухача, що вони говорять про одне і те саме спільною мовою.

Це не справа представництва чи ідеології, а висувні, а, скоріше, музичні традиції позначення. Створення емоційного ефекту - зіткнення між виконавцем та аудиторією, яка залучена, а не відокремлена. [11]

Ось чому сучасна популярна музика середини 2010х років повинна розумітись не як ознаки цінностей, а їх втілення. Історія показує, що роль музичного стилю в прийнятті ідентичності робить її не просто рефлексивним, а й потенційно констатуючим чинником при моделюванні культурних цінностей та соціальної

взаємодії у світових спільнотах. Музиканти, творчо реагуючи на зміни в політичній ситуації країни, створюють форму вираження в музиці, мові та поведінці. З'являється розуміння метафоричного образу ідеального суспільного устрою, космополітизму, але міцно зорієнтованого на консервативності традиції.

Ця динамічна конфігурація стилю, що збігається з ідеологами-музикантами, як відкритої ієрархії виглядає ідеальною структурою естетичної та соціальної організації. Певним чином дозволяє досягти успіху в стереотипному відтворенні глибинних цінностей суспільства в період всепроникного економічного та політичного, щоб їх змінити. [11]

Це відбиває коментарі про те, як в історії зародження темношкірої культури політика трансфігурації прагне до піднесеного. Намагається повторити неповторність, представити непредставлене. Якщо музичне виконання, прагне асимілювати семиотичну, словесну та текстову, то політика перетворення натискає на драматичні та перформативні чинники.

Сила музики у розвитку своєї боротьби шляхом передачі інформації, організації свідомості та розгортання або посилення форм суб'єктивності, вимагають уваги як до формальних ознак це традиція вираження та її відмінні моральні основи. Такі форми потрібні політичному агентству, індивідуальному та колективному, оборонному та трансформаційному суспільству.

У найпростіших можливих умовах, створивши світ\Сінший світ, музична культура забезпечує велику сміливість, необхідну для продовження життя в теперішньому часі.

Таким чином, історія музики дозволяє нам простежити щось із засобів, через які єдність ідей протестних настроїв до політики була відтворена як форма народної знання. Музика таким чином може аворушити і вносити в життя нові режими співіснування, щастя і солідарності, які спричинені подоланням расового гніту, на який спирається сучасний світ і подвійність раціонального західного прогресу - розмиті, і в результаті створюються спеціальні форми задоволення. [44]

У цьому є жорстоке протиріччя, що впливає з самої художньої форми. Для справжнього джазу, металу чи панку це мистецтво індивідуального твердження всередині та проти групи. Кожен справжній музичний момент впливає з пісні, в якій виконавець кидає виклик усім іншим; кожен окремий політ або імпровізація, являє собою визначення його особистості. Як людина, як члена музичного колективу і як ланки в ланцюзі вітчизняних традицій. Тому, оскільки музика знаходить своє життя в імпровізації за традиційними матеріалами, артист повинен втратити свою ідентичність навіть тоді, коли її знаходить. [11]

Філіп Болман досліджує роль камерної музики у формуванні німецької єврейської ідентичності в Ізраїлі, як у формулюванні культурних цінностей, так і в прийнятті колективної відданості їм. У цьому контексті основний підсумок абсолютної музики був етично обов'язковим як імпровізована основа джазу.[15]

Переглянувшись з перформативної точки зору, відсутність певного змісту в тексті дає змогу сприймати сенс тільки на продуктивність, тим самим наділяючи можливістю будь-яку групу. Наприклад, етнічну спільноту формувати те, що відрізняється від встановленої музики. Отже, прогалини складаються між вмістом репертуарів камерної музики та стилем їх сценаріїв виконання.[15]

Допускається стиль, що відрізняється змістом і функцією музики, завдяки чому камерна музика перетворюється на жанр, який може слідувати численним історичним шляхам. Ці шляхи можуть бути такими ж різними, як, скажімо, етнічні асоціації в пригнічених країнах та практика створення аматорської музики в багатьох американських академічних спільнотах. Зрозуміло, що такі випадки відображають різне ставлення до репертуарів камерної музики та до громад, які надають музиці свої відмінні функції та складають свою різну історію. [15]

Серйозна музика має значення, оскільки вона перевершує соціальні сили. Популярна музика є естетично нецікавою, оскільки вона визначається ними. Таким чином, соціологічний підхід до музичної цінності означає виявлення цих самих соціальних сил, прихованих в розмові про трансцендентні цінності. [55]

Соціолог сучасної музики стикається з прихованим текстом пісень, записів, життям зірок і надмірною кількістю стилів, які існують через серію рішень, зроблених як виробниками, так і споживачами через те, що вважається "добром". Музиканти пишуть мелодії і грають сольні композиції і записують у програму комп'ютера Fruity Loops; виробники вибирають з відкритого доступу та мережі Інтернет.

Звукозаписні компанії, радіо- та телевізійні програми починають вирішувати, що буде випущено і відтворено. Споживачі купують одиниці запису стімінгових сервісах Apple Music, Google play, а не іншу, і зосереджують свою увагу на певних жанрах.

Результат усіх цих індивідуальних рішень, безсумнівно, є схемою успіху, смаку та стилю, який можна пояснити соціологічно, але це теж модель, коріння якого залежить від індивідуального судження. [55]

Можна досить легко простежити такі судження до матеріальних умов, наприклад, через концепцію П'єра Бурдьє про смак. Ми можемо вказати на культурний капітал, вбудований у техніку та технологію: люди виробляють та споживають музику, яку вони здатні виробляти та споживають; різні соціальні групи володіють різними видами знань та навичок, діляться різними культурними історіями, а тому роблять музику по-різному. [19]

Музичні смаки співвідносяться з класовими культурами та субкультурами; музичні стилі пов'язані з певними віковими групами; ми можемо вважати належним зв'язок етнічності та звуку. Це соціологічний здоровий глузд критики та ідея справжності.

Але можливо описати або припустити загальні закономірності музичного смаку та його використання, точність між звуками та соціальними групами залишається неясною, тому соціологам доводиться використовувати другий набір аргументів, про порівняння формальних та соціальних функцій музики.

Цей підхід найбільш витончений в соціології музики, в антропологічних дослідженнях традиційної та народної музики, які пояснюються з точки зору їх формальних та звукових якостей за відсилками їх використання - в танцях, в ритуалах, для політичної мобілізації, урочистих подій. [19]

Аналогічні моменти зроблені щодо сучасної популярної музики середини 2010х років. Хоча її найважливіша соціальна функція вважається комерційною - початкове аналітичне припущення полягає в тому, що музика зроблена для продажу; дослідження зосереджується на тому, хто приймає маркетингові рішення та чому на побудову смаку та смаку публіки. Звернення до самої музики, причина того, чому людям це подобається, і що, що більш важливо, означає "вподобання". Це поховано під аналізом стратегій продажів, демографічних показників, антропології споживання. [12]

З точки зору споживачів, очевидно, що люди грають свою музику, оскільки це "добре звучить", і навіть якщо музичні смаки неминуче впливають на соціальне кондиціонування та комерційні маніпуляції, люди все-таки пояснюють їх собі з точки зору чогось особливого. Кожен музикант, лейбл та продюсер в поп-світі знає про соціальні сили та хуки, які визначають "звичайну" поп-музику та "звичайні" поп-смаки, але хороший запис, пісня чи звук - це саме той, який виходить за рамки цих сил.

З цієї точки зору, музика стає ціннішою, більш незалежною від соціальних сил, які її організовують, і один спосіб її читання полягає в тому, щоб припустити, що цінність залежить від чогось поза популярним. Поза корінням в людині, авторитеті, спільноті чи субкультурі, що лежить за нею.

Критичне судження означає оцінку виконавців до досвіду або почуттів, які вони описують або висловлюють. Проблема полягає в тому, що на практиці дуже важко сказати, хто чи що висловлює поп-музика, достовірно творчі виконавці. Музична "правда" - це саме те, що створюється "гарною музикою".[12]

Ми чуємо музику як справжню (а, точніше, ми описуємо музичний досвід, який ми цінуємо з точки зору автентичності), і така відповідь потім нерозумно повторюється на процесі музичного. Естетичне судження про ефект перекладається на соціологічний опис причини: хороша музика повинна бути музикою, яку оцінюють добрі люди. Але питання, яке повинно виникнути - не те, що показує популярна музика про людей, які грають і використовують її, але як створює їх як людей, як мережу ідентичностей?

Якщо ми починаємо з припущення, що поп-музика є виразною, то ми блукаємо в пошуках "справжнього" музиканта або емоцій, що лежать за нею. Але популярна музика популярна не тому, що вона відображає щось або достовірно артикулює якийсь популярний смак або досвід, а тому, що це створює наше розуміння того, що таке популярність. Тому що це ставить нас у певний спосіб у соціальному світі. Іншими словами, це не те, наскільки справжній музичний фрагмент є чимось іншим, а як він формує ідею істини, перш за все - успішна поп-музика - це музика, яка визначає свій естетичний стандарт. [12]

### ***2.3 Формування самоідентичності у глобалізованому світі***

Досвід поп-музики - це досвід ідентичності: у відповідь на пісню ми сприймаємо випадкові емоційні поєднання з виконавцями та іншими фанатами виконавців. Через свої якості абстрактності музика, за своїм характером, є індивідуальною формою. Ми вбираємо пісні у власне життя та ритм у наші власні тіла. Вони мають слабе реферування, що робить їх одразу доступними. У той же час і настільки ж значно, музика, очевидно, колективна чи групова. Ми чуємо речі як музику, тому що їх звуки підкоряються більш-менш знайомій культурній логіці, і для більшості музичних слухачів, які самі не є музикантами, ця логіка не підконтрольна нам. Є таємниця для нашого власного музичного смаку. [13]

Деякі записи та виконавці впливають на наш стан, інші не знають цього, не вміючи це пояснювати. Вони явно соціальні та чітко відокремлені від нас. Рок та метал музика для молодих фанатів, джаз або реп для афроамериканців чи камерна музика дев'ятнадцятого століття, означає, символізує і пропонує різний досвід колективної ідентичності.

Якщо проекція через композицію є основою музичного задоволення, щоб питання поставити іншим способом, це також є основним для розуміння ідентичності.

Ідентичність виходить ззовні, а не всередині. Це те, що ми ставимо, а не те, що ми відкриваємо або ховаємо навпаки в себе. Проблема особистої ідентичності, виникає внаслідок музичної гри та прийняття штучних голосів на записах. Виникають витoki різних особистостей, в діях особистості та вираженні особистості. [13]

Особистість через музику є досягненням оповідача, а не атрибутом персонажа. Спираючись на те, що наратив – це лише єдність життя, а не те, що досягається певною суттєвою наступністю. Скоріше через повторювану віру в особисту узгодженість. Віра обов'язково оновлена в оповіданні звичайних “дитячих музичних казок”. Поняття розповіді, іншими словами, є не стільки обґрунтуванням ідеї особистої ідентичності, скільки з'ясуванням його структури як неминучого шматка мапи, щоб знайти себе у пісні.

Цей аргумент має два безпосередні наслідки. По-перше, особистість, неминуче, формується відповідно до описових форм. Винайдені історії, винайдені культурні зв'язки приходять з кожною ідентичністю. Кожна з них - це роль, яка повинна бути структурована конвенціями наративу, до яких світові ніколи не вдасться точно відповідати чи прогнозувати. [45]

Але якщо ідентичність завжди якось обмежується образними формами, вона також звільняється від них: особистість є культурною. Обмеження в плані такої культурної уяви за соціальними обставинами. Ми всі виростаємо з чимось, але ми можемо вибирати що завгодно за допомогою виразної музичної культури.

Питання полягає не в тому, чи просто такого музичного листа можна повернути на читача, але й чи літературна трансформація не руйнує всі соціологічні припущення про культурні позиції та культурні почуття.

І це здається ще більш очевидним питанням про популярну музику, з якої домінантні форми у всіх сучасних суспільствах виникли на соціальних полях - серед бідних, мігрантів та навіть, жителів недешевого Монте-Карло.

Антиестементализм є необхідною частиною музичного досвіду, необхідним наслідком відмови музики в реєстрації відмінностей тіла і розуму, на якій подібні істотні відмінності залежать. Отже, скептицизм про репатлістичний

націоналізм як форму, що приваблює і славляється своєю власною звичкою, а також її транснаціональний характер є? Так. Вона інтерпритується, як вираження справжньої людської сутності. [45]

І як молода людина і як музичний журналіст, я теж сам дізнався про себе через музику. Взяв мою ідентичність - з вітчизняної інді та реп-рок музики.

По-перше, це те, що ідентичність завжди є ідеєю, якою ми хочемо бути, а не те, що і хто ми є. І, отримуючи задоволення від вітчизняного інді та репкору, я таким чином не ідентифікую себе, як порушника, хіпстера, але, скоріше, беру участь у уявних формах демократії та бажання жити краще. Естетика, в даний час характеризує якість досвіду, а не стан буття, а популярний естетичний досвід є ефектом сучасного автономного образного гедонізму.

Задоволення, яке виглядає само ілюзорним постачання гедонізму в основному провокує естетичні і емоційні, сцени, створені в уяві. Вони набувають характеристики як творів мистецтва, так і драматургії.

У класичному творі «Презентація себе в повсякденному житті» Ервінг Гоффман підкреслює тезу Сімони де Бовуар, що в процесі одягання та жінка не представляє себе спостерігаємою. Вона, як повноцінна картина або статуя, або актор на сцені, агент, через якого зображується хтось, хто не є там. Тобто персонаж, який вона представляє, але ним не є. Саме це ототожнення з чимось нереальним, закріпленим, досконалим, як героєм роману, портретом чи бюст, що задовольняє її. Вона прагне ототожнювати себе з цією фігурою і тим самим здаватися, що вона стабілізується, виправдовується її пишнотою.[27]

Але якщо музична тотожність є завжди фантастичною, ідеалізуючи не тільки себе, а й соціальний світ, в якому мешкає людина то, це вже теза по «по-друге». Завжди реальне, прийняте в музичній діяльності. Прослуховування музики та продукування пов'язане з тим, що можна назвати соціальними рухами. .[27]

У цьому відношенні музичне задоволення не походить від фантазії - це не опосередковані мрії, а безпосереднє відчуття. Музика дає нам справжній досвід того, що може бути ідеалом. Це не просто соціально-політична категорія, а невиразна і цілком контингентна будівля, що залишається результатом практичної діяльності: мови, жесту, тілесних значень, бажань.



Ці значення звужуються в музичному виконанні, хоча це, звичайно, не монополізує їх. У цьому контексті вони створюють уявний ефект внутрішнього расового ядра або суті, діючи на організм через специфічні механізми ідентифікації та визнання, які виробляються в інтимній взаємодії виконавця та натовпу. Ці взаємовигідні стосунки служать стратегією та ідеальною комунікативною ситуацією, навіть коли оригінальні творці музики та її кінцеві споживачі відокремлюються в просторі та часі або поділяються на технології звукового виробництва та товарну форму, яку їх мистецтво прагнуло протистояти. [27]

І коли ми починаємо дивитись на різні музичні жанри, ми можемо почати документувати різні способи, в яких музика працює матеріально, щоб дати людям іншу ідентичність, розмістити їх у різних соціальних групах.

Незалежно від того, чи ми говоримо про фінські танцювальні зали Швеції, ірландські паби в Лондоні, чи про індійське музичне кіно у США, чи російський шансон в Україні, ми маємо справу не лише з ностальгією за традиційними звуками. Не тільки з прихильністю до "різних" пісень, але також з досвідом альтернативних способів соціальної взаємодії. Таким чином, комунальні цінності можна сприймати як музичну естетику в дії.

Групи також використовують музику як інструмент для побудови ідентичності - "нас". Відносини між групою та музикою відбуваються двома шляхами: музика ідентифікується людьми всередині (і поза її межами), як приналежність до неї, а членство в гурті частково позначається шляхом охоплення цієї музики. Іноді це відбувається постійно і мотивовано. Серед громад у центральній Бразилії, щоденне введення відносин через церемоніальні співи допомагає створити колективну ідентичність, яка впливає на надзвичайно інші аспекти життя поселення. [45]

Музикування відтворює або змінює значення співу, а також людей, часів, місць та зацікавлених аудиторій. Воно виражає стан, статі та почуття виконавців, і доводить їх до уваги всієї громад. Музика не просто відображає цю спільноту, але відіграє перформативну роль у її визначенні. Двосторонній

взаємозв'язок може також відбуватися у формі навмисної та раптової мотивації, коли групи приходять до певної музики як до ознаки як "нашого", так і їх важкого становища. [45]

На початку 1900-х рр. значна кількість працівників текстильних фабрик пішли з роботи після зустрічі з місцевою музикою, яка навчала їх солідарності та пропонувала приписи для дій. Сербські студенти наприкінці 1990-х рр. використовували рок-музику для мобілізації проти Мілошевича - одночасно будуючи колективну ідентичність та дискурс опозиції, що відмежувала їх не тільки від режиму, але й від інших опозиційних сил. Музика може бути технологією колективу, оскільки люди тяжіють до тих, хто поділяє подібний смак. Це особливо важливо в сучасних суспільствах, оскільки особи можуть потенційно бути членами багатьох (неоднорідних) груп.

Дослідження музичних сцен зачіпають визнання легкості, з якою люди можуть входити (і виходити) з груп, що об'єднують навколо певних видів музики. Збір одностудентів відбувається не тільки в межах локацій, але також через фізичні локації та віртуальні простори. Ця конструкція іноді призводить до поширення колективів - як екстремальна металева сцена, яка об'єднує ентузіастів та музикантів з таких далеко відомих місць, як Південна Америка та Скандинавія. Звичайно, смаки також можуть виявитись різнобарвними, оскільки групи іноді використовують музику для визначення себе проти інших.

Музичний твір є глибоко соціальним. Навіть коли людина, очевидно, відповідає за музику (наприклад, записуючи оригінальні пісні в домашніх умовах), її зусилля, швидше за все, є внутрішнім поривом. Це трапляється, коли ця людина використовує довготривалу систему тональності, спирається на технології, розроблені іншими, або вкладає угоди, яким поділяють багато бізнес-уваги. Особливо інтригуючими є часті випадки, коли музичне

виробництво є явно колективним - де люди та організації, які мають свої власні інтереси, збираються разом для передачі музики. [22]

Відмінною рисою сучасної української та світової музики є те, що жанр одночасно класифікує предмети культури та людей. Деякі визначення жанру підкреслюють зміст об'єктів культури більше, ніж люди, що займаються такими об'єктами, як коли визначається жанр (стиль) як особливий спосіб або звичай, які часто асоціюються разом. Можна зустріти визначення які дещо більше це підсумовують: жанри починають діяти як горизонти очікувань для читачів (або слухачів) і як моделі композиції для авторів (або музикантів). Але все ж більш повно слід підкреслювати, що жанри соціально значимі для різних учасників різними способами, і що люди, як і сама музика, можуть бути класифіковані за жанрами.

Колективна участь музикантів закріплює ці рушійні цілі, як підтримуючи так і змінюючи жанри в процесі. Хоча деякі музиканти вигадують новий жанр, більшість лише протистоять існуючим жанрам. [45]

Поточне розуміння даного жанру служить потужними інструментами соціалізації, особливо коли вони передаються через наставників, однолітків, публікації та записи. Приймаючи власний жанр, новачки вивчають конвенції щодо того, як грати і як записувати, а також характеристики про обладнання і матеріали про зовнішній вигляд. Виконання жанру таким чином посиляє новачків на інших, які цінують ці конвенції (принципи) - обсяг, що охоплює локальне, віртуальне та уявне. Проте, ці принципи - це не складні правила.

Враховуючи результат за те, що він є загальним, мало хто з музикантів дотримується всіх принципів - сприяючи поступовому переміщенню в те, що являє собою жанр. Деякі вирішують перевершити звичаї та формати, які можуть переформулювати жанр. Звичайно, музиканти не завжди пов'язані з одним жанром. Ті, хто володіє різноманітними жанрами, можуть стимулювати інновації, як коли вони об'єднують різноманітні елементи різних жанрів у нове злиття; вони також можуть отримати користь в економічному плані, як при розширенні спектру доступних концертів, для яких вони є кваліфікованими. Не

дивно, що джазові музиканти, які спеціалізуються у широкому діапазоні жанрів, користуються більшим фінансовим успіхом, ніж інші.

Коротше кажучи, інституція жанру дозволяє музикантам, а також аудиторіям та посередникам колективно обговорити величезні можливості музичного матеріалу, спираючись на переміщенні суміші переваги та унікальності.

Лейбли колективно впроваджують жанри теж - але менш динамічно, ніж музиканти. Один з помітних прикладів, відбувся на початку 2000-х років, коли звукозаписуючі студії та радіокомпанії робили акцент на поп-музику та поп-реп, а стоунер, кантрі та R&B залишались на периферії музичного ринку. Дехто припускає, що такий консервативний підхід тоді впливає з управлінських уподобань для передбачуваності та формалізації роботи, що може призвести до затримки великих організацій. Незалежно від причин, цей консервативний підхід також створює можливості для невеликих музичних фірм конкурувати, охоплюючи ті жанри, які великі фірми не помічають. Отже, малі фірми часто виступають за нові жанри, які трансформують музичний бізнес, змушуючи великі фірми вирішувати такі одноразові периферійні жанри, як блюз, джаз, R&B, рок-н-рол та електроніка. [25]

Часто виникаючи внаслідок трансформаційного успіху малих фірм, великі фірми-реєстратори в Північній Америці, Європі та Японії активно працювали над вирішенням більшості проблем. Вони створили невеликі підрозділи у своїх фірмах (відкривали дочірні лейбли) і уклали договірний альянс з безліччю малих фірм, тим самим фінансуючи і користуючись зростаючим діапазоном жанрів. Упродовж 20-го століття, малі та великі фірми прийняли широке розповсюдження жанрів, які вважаються комерційно життєздатними, – онлайн-музика в 21 столітті, ймовірно, ще більше посилює таке розповсюдження. Для цих організацій жанр є способом визначення музики на своєму ринку або, в якості альтернативи, ринку своєї музики.



## Висновки розділу

Музика конструює наше відчуття ідентичності завдяки прямому досвіду, який пропонує тіло, час і комунікабельність. Досвід, який дозволяє нам поставити себе у образних культурних наративах. Таке злиття образної уявності та тілесної практики означає також інтеграцію естетики та етики. Таким чином, серед музикантів судження (“це звучить добре”) обов'язково також є головним етичним судженням індивіда (“це добре”). Якість ритмічних відносин характеризує якість соціальних життя. У цьому сенсі стиль - це ще одне слово для сприйняття відносин.

Без рівноваги і прохолоди музикант втрачає естетичну команду, і музика відмовляється від своєї соціальної влади, стає гарячою, інтенсивною, обмеженою, претензійною, надмірно особистою, нудною, нерелевантною і, зрештою, відчуженою.

Оскільки танець дає видиму форму музиці, то танець дає повну і помітну артикуляцію до проявлення якостей, які працюють через музику, рівновагу в дисциплінованому вираженні влади у відносинах.

Ідентичність, таким чином, обов'язково є предметом ритуалу, вона описує своє місце в драматичній картині взаємин - ніколи не може реально висловлюватися самотійно.

Самоідентичність та групова ідентичність - це культурна ідентичність. Претензії на індивідуальну різницю залежать від оцінки аудиторії, загальних виконавчих та наративних правил.

Проблема людини того, хто “я” насправді, піднімається фактами того, що “я” маю. Хоча для міфологізації автентичності важливо, щоб цей факт був прихований своїми пророками, то здається, це принципово знайти інші похідні через які “я” себе визначає ю.

Це, можливо, іронічно, повертатись до музики за допомогою просторової метафори. Але те, що робить його особливим для ідентичності - полягає в тому, що вона визначає простір без кордонів. Таким чином, музика - це форма, яка найкраще може перетинати кордони. Звуки переносять через огорожі, стіни та

океани, через класи, раси та нації. Вони визначають місця: в клубах і рейвах, на сценах і фестивалях, слухаючи у навушниках, радіо та у оперній залі. Ми знаходимось лише там, де нас приймає музика.

## РОЗДІЛ III.

### МУЗИЧНІ ЖАНРИ ХІП-ХОПУ ТА ХРИСТИЯНСЬКОГО РОКУ І МЕТАЛУ ЯК ІСТОРИЧНІ ПРИКЛАДИ ФОРМУВАННЯ ГРУПОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ, ЗАСНОВАНОЇ НА МУЗИЧНИХ ЖАНРАХ.

#### *3.1. Хіп-хоп – передумови формування, шлях та характерні культурні особливості.*

У Північній Америці, зокрема у США, домінуючим дискурсом було неможливо без суперечок визнати наявність, внесок та становище темношкірого населення, зануреного в основні історичні події. Ці події ставали основоположними для формування національності, ідентичності і громадянства. Американська спільнота «білих», що відстоювала соціальну дискримінацію, як офіційний публічний дискурс і покритий агресивною капіталістичною ідеологією та технологічним лабіринтом. [37]

Замикає і відкриває різні дискурсивні моменти про сенс і наявність афроамериканських ідентичностей, включаючи або виключаючи визнання їх участі у побудові держави як невід'ємної частини Сполучених Штатів. Намір полягає в тому, щоб показати позитивний і творчий внесок у американське та світове суспільство, культуру реп-виконавцями як музикантів та ретрансляторів ідей, а не як жертв.

Від витоків хіп-хоп культури можливо простежити певний соціально-ідеологічний культурний вплив від і до періоду рабства. Багато музичних критиків, культурологів та самих музикантів відносять момент походження реп-музики до африканської традиції, особливо підкреслюючи Західну Африку. У цьому контексті хіп-хоп та культурні установки не є винятком. Символічна присутність Африки, рабства та торгівлі людьми стануть хорошою основою для розуміння продукуючої певної лірики та символіки реп-виконавцями. Слід



також не забувати про витоки хіп-хопу з культурою Західної Індії, реконструкцію ямайських музичних впливів у кварталах Нью-Йорку. [37]

Є багато способів соціологічного підходу до культури хіп-хопу. Реп-музика - це форма спілкування з чітко вираженим культурним наративом в рамках досвіду темношкірого населення США (афроамериканців). Це є свідченням багатьох культурних, інституційних, структурних, економічних, історичних, соціальних та політичних проблем нашого часу в рамках широких дискурсів пригноблення та особливої позиції заперечення для багатьох американців. Особливо чорношкірих і латиноамериканців, у міських районах, які зараз переселилися до внутрішніх кварталів найбільших міст Східного Узбережжя та Лос-Анджелесу. На період 1990-х років це призвело до дисциплінарного переосмислення на більш конкретизованого рівня впливу афроамериканської культури. Рух темношкірих 1960-х років, так званий Гарлемський ренесанс - це живі відгуки про життєздатну афроамериканську музичну культуру. [60]

Можливо, жодна інша сфера мистецтв не отримала більше загальної уваги, ніж музика. Тлумачення та репрезентація цієї художньої форми вбачають багато перипетій по расових, політичних, соціальних, культурних, економічних та, релігійних упереджень. Тематичні питання, що містять масштаб і зміст, що стосуються колоніалізму, позбавлення волі, пригноблення, звільнення від правосуддя, насильства, статі та релігії, були помітними на первинних витоках жанру. [38]

Вивчення феномену хіп-хопу світовою спільнотою неухильно зростає: документальні фільми, телевізійні шоу, голлівудські фільми, біографії та нескінченні інтернет-сайти присвячені продукту хіп-хоп жанру та його піджанрів.

У перший період появи реп-жанру, в середині 1970-х, років було сказано занадто мало, щоб уявити Африку як його генеалогічну силу. Деякі артисти трактували музику та тексти на цьому першому періоді як більш щасливий, безпроблемний час, з більшими побоюваннями та роздумами про безпосередність матеріальних умов виживання для темношкірих людей в Америці, особливо в міських гетто.

У Південному Бронксі умови були пов'язані з імміграцією з великим припливом Західної Індії. Культура Ямайки, зокрема музика, вплинули на тимчасово-просторову обстановку Південного Бронкса. У другому періоді «світової хіп-хоп революції», починаючи з середини 80-х до 90-х років, реп-музика представляла більш прямолінійну політичну свідомість присутності темношкірих та дилеми в Америці.

Другий період можна віднести до Латинськоамериканської кризи (переважно з Карибського регіону). Латиноамериканці стали частиною хіп-хопу з самого початку, але були витіснені, оскільки жанр розгорнувся від субкультурної до комерційної ідентичності. [38]

У поточному періоді з кінця 1990-х до середини 2010-х дня спостерігається все більш глобалізований хіп-хоп, а також вульгарний матеріалізм. Глобальний хіп-хоп здобув політичний ефект, тоді як місцеве (американське) представництво було надмірно переобладнано культурою "хіп-хопу з дорогими брязкальцями на шиї". [42]

Існує жага та потреба на повернення до справжніх витоків радикальними групами-першопрохідцями, такими як Public Enemy. У поточній реп риториці все ще є культурна, але менш "революційна" лірика. Поточні пісні є більш індивідуалістичними, вертикальними та зверненими до суспільства споживанням на відміну від протестного минулого. Проте існує більш побічна присутність політизації від лідерів культури хіп-хопів, таких як Kanye West, P-Diddy, Kendrick Lamar, Cardi B, Jay-Z та інших. Більша частина з цих ретрансляторів політики через хіп-хоп також є одними з найбільш успішних підприємців у галузі.

Провідні представники музичної хіп-хоп культури обидвох періодів критикували умови в Сполучених Штатах, які вплинули на життя чорношкірого населення як з особистого, так і з політичного погляду. Сучасний хіп-хоп відбиває особисті, національні та міжнародні відносини, що впливають на живий досвід темношкірого населення в Америці XXI століття. Група Public Enemy демонструє частину з актуальної теми в реп-музиці, яка служить майже як знаменник для хіп-хопу. У одній із найбільш цитованих та впливових пісень

жанру "Fight the Power" нагадується про роль знань та обізнаності громади та самосвідомості, особливо темношкірого.[42]

Інші варіанти репу в афроамериканській системі розширюють художню форму, хоча часто і без специфіки культурних елементів хіп-хопу. Певної структури досвіду та повсякденного життя в Сполучених Штатах. Таким чином, імітація призвела до ускладнення, що, в свою чергу, сприяло різному рівню інтерпретації та найменування творчості у XXI столітті.

Перший період хіп-хопу мало свідчить про друковану лірику за межами власних творів музикантів. Проте другий та третій (сучасний) періоди стали свідком текстового вибуху за межами найближчого домену текстів та музики реп-виконавців. Три основні сфери представництва виникли з другого та поточного періодів. [42]

Массмедіа, біографії музикантів та стрімкий розвиток піджанрів подарували нові території для реп-музики за межами власних творів. Існує також зростаюча сленгова складова у текстах, що є життєво важливим для ідентифікації культури. Станом на 2018 рік, більшість сленгових фраз Кендріка Ламара мігрували до лексикону субкультури та музичного з різним трактуванням. Вперше за 100 років премії Пулітцера, нагороду отримав не джаз і не класика.

Зокрема нещодавно, почали з'являтися окремі словники хіп-хоп культур. З кінця 1970-х років хіп-хоп сьогодні перейшов від рефлексивних розваг до культурної перебудови з більшим простором для втручання у соціальні складові життя. Ці перетворення виглядають як перехід від обережного соціального вираження 1970-х років до жорстокої революційності кінця 1980-х та середини 2010-х років. [42]

Проте у розумінні артистів та їх фанів перетворення є зміною історичних матеріальних умов та можливостей більшості афроамериканців. У своєму уявленні через музику це трактується як прогрес, так і деградація прогресу, навіть якщо є помітно непристойна надмірність матеріального, продемонстрованого у кліпах та телевізійних шоу про будинки та гроші

виконавців. Існує, мабуть, сполучна роль творчості сучасного артиста між бідністю та надмірним прибутком. Історії, що складаються з багатства, є частиною американської поп-культури, суспільства споживання, оскільки це стосується ідеології національної культури.

Звичайно, прогрес розглядається як декламація всього того, що є позитивним у представленні суспільства, тоді як деградація прогресу часто розглядається як така, що подається в мовчанні та дезінформації відносно того самого суспільства. [38]

У замовчуванні держави перед громадяни та цензурі, реп-виконавці піднімають це питання викликаючи тривогу і руйнують правила, відповідаючи музикою. Вони роблять протиріччя більш вираженими, ніж будь-яка інша сучасна форма мистецтва. Артикуляція всередині та ззовні цього простору, як законного чи незаконного голосу, є головним плацдармом конфронтації між музикантами та державою/суспільством/інститутами.

Частина наслідків для реп-музики - це присвоєння, неправильне використання та деконцептуалізація, що приводить до непорозуміння між транслятором та на кого вона проектується. Зображення "брутального пацана" або "поганого хлопця" під час критики сенатом та політиками не тільки у США, а й Європі неналежним чином описується молодшим поколінням, які потребують присутності "оригінального гангстерського характеру" у своєму все більш складному культурному смаку .

Зростаюча хвиля афроамериканських районів міст, яка вже не міститься в гетто, і традиційна лінія кордону, що перебуває під жорстким контролем поліції, одночасно протистоїть і перетворює її. Перемістившись із практично відлюдних від білого населення гетто до центральних та бізнес-районів міст, міський робітничий клас темношкірих та латиноамериканських товариств прийняв до лав і вибудував сучасну свою культуру навколо музику та хіп-хоп. Пивним чином це створило власний геокультурний простір. [38]

Більша частина білих перетворилася на аудиторію покупців і слухачів, а багато темношкірих і латиноамериканців стали головними трендсеттерами, забезпечили критичну вимогу для прихильної клієнтури. [34]

Білошкирий хлопець Емінем – не типовий представник гетто і людина довірою вуличних гангстерів Детройта. Йому вдалося стати одним з найуспішніших виконавців цього жанру. Свого часу він потрапив під крило легендарного репера і продюсера Dr. Dre. Деякі бачили, як Dre надає своєму протеже власну музичну ідентичність. Інші білі реperi мали обмежений успіх, хоча вони сприяли відкриттю споживчої бази хіп-хопу. [34]

Ваніла Айс та Bubba Sparks виокремлюють з більш-менш успішних білих хоперів та меншою мірою канадським виконавцем Snowwu. Ваніла Айс мав коротку, але успішну кар'єру з продажем синглів та альбому і фанатською базою, перш ніж він швидко зник.

Виходячи з цього контексту, це не пасивна поведінка, а дійсно життєва практика кодексу культури хіп-хопу. Він говорить про свій досвід як позитивним, так і негативним чином. Динаміка цього впливу мала свої внутрішні (розбірки та поділ гетто) і зовнішні (світові скандали на нагородженні Grammy) перешкоди для вирішення в межах міст та поза них . [34]

Нові артисти (New School) та вже складені артисти (Old School) сьогодні допомагають переважно культурам темношкірого гетто. Вони через свою популярність та медійність намагаються привернути увагу до проблем на вірні рівнозначному, наприклад економічній кризі. З все зростаючою та вирішальною участю представників латиноамериканською концертного ринку та поєднання з ними у альянси. Вміст хіп-хопу специфічного міського радіо та змішаного змісту приміських станцій значно збільшив аудиторію жанру. [42]

Телебачення зробило те ж саме з подібною схемою програмування. Голлівуд зробив те ж саме в меншій мірі. Приміські торгівельні центри та блошині ринки. Коледжі та студенти університетів, засвоєні нетрадиційними "чорними областями" по всій країні з закликами до культури хіп-хопу. Світлошкірі і расовозмішані (походження з Філіпін, Ямайки, Швеції, Грузії) групи з'явилися і швидко були підписані великими лейблами та букінг-агенствами для досягнення нового ринку.

Наявність расових та етнічних суперечок у передмістях, схоже, вийшла з моменту виникнення кризи внаслідок загрозливого міського смаку хіп-хопу. ЗМІ та їх коментарі посилили грубість хіп-хопу, оскільки вони не мали ніякої естетичної цінності або моральної складової, і запропонували, щоб американський народ не розглядав його як вид музичного мистецтва, незалежно від раси, кольору, віри, класу чи релігії. Опоненти називали цю форму музики як протиріччя багатьом претензіям реперів про расу, історію та поводження з темношкірими людьми в Америці. [42]

Для державних службовців віра в те, що реп-музика та хіп-хоп культура є суто маргінальними, і міркування, які "пройдуть", позитивно підкріплюються міським опором. Негативне покриття проклало шлях до дискурсу про расові відносини. Послідовне зусилля у криміналізації хіп-хопу полягало в тому, щоб забезпечити постійну маргіналізацію "руху". Це для того, щоб підкреслити насильство та віктимізацію в рамках хіп-хоп-культури. [37]

Хіп-хоп існує у прямій відповіді на пануючу класову владу. Це еволюційна форма культурного опору через мову та музику, яку темношкірі використовують протягом поколінь. Часто звертаються до чорної риторичної та культурної традиції для здійснення цього опору. [48]

Поява модерної звукової системи була однією з ключових компонентів для розвитку того, що стане хіп-хопом. У 1956 році Wan Bed створив символ Cheech Magic, який не тільки ознаменував би початок одного з стовпів хіп-хопу, графіті, але й став відомим у графітістів у всьому світі. Деякі традиції прибули і вижили в Новому Світі, через африканське поневолення. Музиканти, такі як King Tubby, змінювали структури треків та виявили, що танцюристи насолоджувалися енергійними ритмами під час цих коротких програшів між рядками. Невдовзі виконавці почали говорити синхронно з цими ритмами з іншим тоном, тобто «читати».

Спочатку хіп-хоп виглядав, як можливість творчого вираження та виходу з гетто для міської молоді. Це була втеча від фінансової кризи, що обігнала їхні

околиці та виключила так багато соціальних програм від яких вони залежали. Для боротьби з гнітючими умовами хіп-хоп, особливо афроамериканців, пуерториканців та західних індіанців, створювали вечірки на своїх блоках, в підвалах, парках і навіть в деяких клубах. Вони використовували потяги, будівлі, закинуті лікарні та поліцейські установи, смітники, інші платформи, як полотна та місця вираження своїм переконані. [48]

Хіп-хоп та його переплетені культурні грані швидко поширилися від Бронкса до Мангетенна, Брукліна, Квінса та Лонг-Айленда. На Ямайці хіп-хоп музика перетворилась в кілька різних жанрів, у тому числі хап-реггі та танцювальну музику.

На Ямайці ді-джеї періоду початку 2000-х виявили, що їх американська та європейська аудиторія не розуміла реггі, як вони звикли сприймати з витоків в обличчі Боба Марлі. Замість цього вони включили використання фанку і року, щоб більше відповідати американським смакам та аудиторії Західного Бронкса та північного Лондона чи Парижа.

Виконавці, що читали синхронно з музикою, спочатку називалися МС (емсі). У сучасному світі, через те, що ритм та швидкість музики зростали музикантів термінують як «репери». Хіп-хоп музика швидко перетворилася на велику комерційну силу та демонструвала творчий потенціал, оскільки вона поширювалася по всій Америці, Європі та Росії. Музика стала змінюватися, стаючи все більш заплутаною та багатогранною. Класичний хіп-хоп витіснили треп, сабжанровий реп-рок та електроніка. [48]

Перші композиції були створені командою Grandmaster Flash та лауд (гучним)-репером Sugarhill Band у 1979 році. Послання першопроходця Grandmaster Flash та Furious Five позначили точку відправлення виклику гостросоціальному через повідомлення або свідомість хіп-хопу. Інші ранні новатори такі, як Afrika Bambaataa і Run DMC, з'явилися у районах Нью-Йорка та заснували стиль, який отримав широку назву Іст Коаст (Східне узбережжя). Реп-музику можна вважати найважливішим розвитком афро-американської популярної музики.. В середині 1980-х років хіп-хоп виконавці нарешті досягли основного успіху.

Музиканти сабжанрів та класики, такі як Kurtis Blow та LL Cool J почали поступово підійматись у чартах. В 1986 році Run DMC створили пісню з Aerosmith під назвою «Walk This Way», а також гуртом Beastie Boys «You Gotta Fight For U Rights!». Обидва треки потрапили у першу десятку видання Billboard. Цікаво відзначити, що реп-музика не досягла основного прийняття суспільством на ранньому етапі свого розвитку. [48]

Багато радіостанцій ігнорували жанр. Час у ефірах був обмежений навіть після того, як все частіше стали надходити невідомі імена та виконавці, порівнюючи з поп-музикою. Станції, що на супротивились отримали більше уваги та слухацької аудиторії. Ігнорування та неповага до репу та, частково, його аудиторії не зупинилася на радіо. Культовий американський музичний телеканал MTV відмовився ставити кліпи в прайм-тайм разом з поп-виконавцями. Вони виходили глибоко вночі.

Розповсюджувачі музичних фізичних носіїв відмовилися розшити та видавати записи реп-музики та артистів. Це стало можливістю створення кустарної касетної культури життя гетто за допомогою нової аудіотехнології (привіт вищезгаданий технічний прогрес), яка допомагала розповсюджувати ранній “брудно записаний” звук хіп-хопу. Спершу продавали реп-плівки та пізніше композиції стали записувати зі спеціальних машинних стійок, перероблених кімнат та на вечірках. Це стало спільним економічним заходом багатьох піонерів-реп. І сьогодні ця система збережена та виросла ще більше за рахунок глобалізації. [48]

До речі, в середині 1980-х років у культури з’явилась перша велика темношкіра жіноча команда, яка посіла перше місце у музичних чартах. "The Show Stoppa" Salt-N-Pepa був непомірним успіхом у 1985 році. Їх жіночий ді-джей "Spindarella" підняла, якщо не винайшла нову роль для жінок у реп-жанрі. Хоча багато жіночих реперів з’явилися з початку 1980-х років, сьогодні у 2018 році жіночі ді-джеї, з іншого боку, значно обмежені. [27]

Використання тіла та сексуальності замість поворотного стилю текстів до дискримінації за гендерною приналежністю перетворилося на домінуючі тропи



у представниць хіп-хопу. Використання сексуальності, а не технологій, виявилось прибутковим вузлом для реперів-жінок. Певним чином тенденція змінюється завдяки американці Cardi B, британці iamdddb та новій творчості Нікі Мінаж. [59]

У 1990-х роках хіп-хоп почав обслуговувати основні потреби молодіжного ринку. Музичні концерни зрозуміли, що цей демографічний маркетинг мав значну частину доходу сфери розваг і звернення на них уваги приносило хороший прибуток. Протягом цього терміну хіп-хоп досяг комерційного прориву. Хіп-хоп музика почала продаватися практично скрізь. Різні артисти записували хіп-хоп, намішуючи його з іншими стилями музики, включаючи cumbia та samba. Навіть сенегальський племенний ритм був наповнений хіп-хопом. У Великобританії, тріп-хоп був створений шляхом впровадження електронної музики в хіп-хоп.

До 1992 року хіп-хоп здійснив повний перехід до основного музичного жанру в Америці, а в деякій мірі і в глобальному масштабі. На ранніх пострадянських виборах різні кандидати намагалися використовувати американські реперів або гібридну версію американо-російського репу на своїх платформах, щоб зробити демократію привабливою для молоді. MC Hammer був одним із помітних і популярних у той час реперів, якого запрошували до Радянського Союзу для розважальних та електоральних послуг. [48]

1990-ті були часом подальшої еволюції реп-музики, саме тоді гангста-реп почав ставати мейнстрімом. У Dr Dre був один із перших альбомів, який формував стиль відомий як джифанк, який виріс у те щоб домінувати над хіп-хоп стилем Західного узбережжя. У ці часи інші почали набирати вагу інші важливі для культури міста, такі як Атланта, Сент-Луїс та Новий Орлеан. У кінці декади більшість американських поп-пісень та нових артистів мали реп-складову у своїй творчості. Це був тренд, продовжений багатьма рекламниками, організаторами, інституціями та державними агенціями.

Хіп-хоп став мейстрімом.

З прогресом декади, хіп-хоп продовжував інфільтровуватись до інших жанрів поп-музики. Ньюсоул, як приклад – комбінація з хіп-хопа та соулу. По всьому світу хіп-хоп виріс зі статусу андеграундної музики та гетто до мейнстрімної аудиторії, створюючи унікальні стилі навіть для окремих країн типу Росії та Франції. [48]

В 2000 році альбом Емінема *The Marshall Mathers LP* був найпопулярнішим хіп-хоп альбомом у Сполучених Штатах, та став платиновим 9 разів. Жоден інший репер ніколи не мав такого успіху. Тоді ж поп-музика зробила поворот до ритм-н-блюз, у той час артисти схожі на *Destiny's Child* домінували у чартах. Разом із тим, повернення 50 Сент на сцену допомогло хіп-хопу наздогнати позиції, повертаючись до свого хардкорного, дорогого та агресивного коріння. Сьогодні багато хіп-хоп артистів отримали платиновий рівень успіху, та вони не просто артисти з Нью Йорку. *Bones Thugs-N-Harmony* з Клівленду, *Outkast* – із Атланти, *Master P* з Нового Орлеану – і це лише кілька імен. [33]

Успішні реperi не тільки не повинні обов'язково бути з Нью Йорку, але їм також не обов'язково бути чорними. Цей факт продемонстрував білий репер Емінем і латиноамериканські реperi. Згадайте успіх пісні *Despacito*. Як великий культурний уніфікатор, хіп-хоп об'єднував і заповнював расові, етнічні, класові та регіональні прогалини так як жодна інша музика з початкових часів рок-н-ролу. [33]

Не випадково, багато сучасних ведучих рок-груп, таких як *Limp Bizkit*, *Pantera*, *Korn* і *Rage Against the Machine* відчули сильний вплив хіп-хопу. Існує безліч причин, чому хіп-хоп піднявся на вершину музичної індустрії. Однією з найбільш очевидних є відносно низькі капітальні витрати, необхідні для придбання обладнання. На початку, коли оригінальні вірші текстів були простими і менш складними, майже кожен міг долучитися до популярної музики та того ж дня перейти до гри на електронних партіях. Крім того, МС-виконання дозволило артистам часто дражнити та підколювати натовп через вираження своєї творчості, як друзів, так і ворогів, у формі, схожій на ямайську

практику гри на вечірках. Громадський та приватний простори перетиналися певним чином , оскільки МС стали оточені натовпом . [33]

### ***3.2. Стрімкий зріст хіп-хопу та перетворення з рабства у головний продукт ринку.***

Підйому хіп-хопу сприяв занепад диско, фанку і навіть року в середині та кінці 1970-х років і на початку вісімдесятих років. Білі підлітки не були єдиними любителями музики, які оголосили диско-музику як попередньо з'їдену та бездушну; Чорні, що проживали у містах, також відмовлялися від дискотек. Замість того, щоб просто відкинути диско стилі, хіп-хоп скористався позитивним аспектом жанру, взяв та змінив танцювальні біті. За перше десятиліття його існування, вийшло зробити його не тільки прийнятним, але й приємним для мас, які ненавиділи дискотеки. [35]

Соціальні та політичні чинники також сприяли підйому хіп-хопу. У 1959 році була побудована швидкісна дорога, що пролягала через центральну частину частину кварталу - серце Бронкса. Її побудова змусила переїхати багато кого із середнього класу білої громади. Швидка дорога спричинила закриття магазинів і фабрик та зростання рівня безробіття, особливо серед чорної громади. У 1968 році на північному краю Бронкса було побудовано блок кооперативних квартир, у якому їх було більше 15 тисяч. Туди було виселено залишки білої громади. До 1970 року бідність у суспільстві стала катастрофічною, а чорні та латиноамериканські банди почали отримувати кримінальну владу.

1970-і роки призвели до неймовірного безробіття та зменшення податкових надходжень. Постійна бідність породила новий підклас. Це був стан міст у Сполучених Штатах, де проживало більшість чорношкірих, латиноамериканських та новоприбулих іммігрантів. Постійна бідність,

зниження прибутків і послідовно напівзруйновані соціальні та культурні організації. Консервативна податкова політика та відмова від відповідальності державної підтримка породила навколишнє середовище, яке було небезпечним для прагнення до життя та свободи. Рівень безробіття серед молоді зріс до 40 відсотків. Погіршилася ситуація, середній клас виїхав з внутрішніх частин міст і попрямував до передмістя. Наслідків виїзду з міст було декілька. Перш за все, молодь, яка залишилася, вже не мала успішних моделей чи настанови для наслідування наслідування. [35]

По-друге, міграція зменшила податкові надходження місцевих органів влади, що призвело до зниження рівня суспільних послуг. Квартали покинутого майна, магазини лікєро-горілочаних виробів, кухонна гастрономія, китайське харчування стало переривчастою прикрасою. З'явилася тріскаюча реальність Америки, як майже нормальна річ до цього зміненого середовища. Крім того, консервативний уряд, як на державному, так і на федеральному рівні, скоротив школи та кошти благодійного фінансування, що спричинило подальше спустошення в гетто. Це відчуження дало хіп-хопу соціальний гнів, з якого випливає його творчий коментар.

Хіп-хоп має не тільки чорну культуру, але і також пов'язаний з культурами навколо земної кулі. Хоча хіп - хоп, як жанр, базується на специфічній чорній виразній культурі, через унікальну політичну історію, є схожі динаміка в інших країнах, і як така подібність є зв'язками. Це дозволяє трактувати музику як стильний молодіжний стиль, що змітить статус-кво для дорослих. Динаміка цього покоління субкультури залишається все одно низькою. Навіть як хіп-хоп стане головним, то його тези постійно будуть змінюватися. [34]

Проте реп-музика і вся виразна культура хіп-хопу резонує не тільки з тривогою молодого соціального бунту, але і досі існуючими глобальними соціально-політичними нерівностями. Концептуальна система сполучної маргінальності включає весь спектр культури, класу, історичного гніту та незадоволення поколінь. Культура хіп-хопу виглядає як експорт сучасної та глобальної культури "бути крутим".

Хіп-хоп знаходиться в центрі світового соціального трактування та музичного ринку. Це репрезентує значення в багатогранному історичному контексті, що стосується соціальних питань раси та влади і що перевищує географічні та соціальні кордони. [34]

Зосереджуючись на економічних можливостях, які передбачають музика та культура хіп-хопу зокрема, то збідніла чорна американська молодь виглядає серйозним пластом. Схоже, що її повторна спрямованість на цю точку зору припускає, що можна вірити та бути здійсненням засобом підняти багато гнітучої та пригнобленої молоді з гетто. Встановити їх на шлях самодостатності та соціального успіху. Але це в кращому випадку неправдоподібно для кожного реп-артиста, що досягає високого рівня успіху та який може дістати його чи її з гетто. Таких артистів стане десятки тисяч, що продовжать страждати у гнітючому середовищі гетто без надії на відстрочку.

Нарешті, участь у популярній культурній сфері не може, поодинці, виробляти істотні зміни в умовах життя темношкірих американців. Хіп-хоп потрібно досліджувати як триваючу дискусію щодо доречності ліричного змісту хіп-хоп музики. Такі групи, як спільнота батьків-одинаків, знайшли посилення на злочинність, насильство, мізогінію та небажаність і заохочення антисоціальних цінностей. Це посилюється насильницькими (вважається, що вони були державними замовленнями) прийомом загибелі зірок хіп-хопу Тупак Шакур та Notorious BIG. [42]

Однак, прихильники хіп-хопу можуть стверджувати, що лірика - це лише відбиток нерівних американських расових відносин та соціально-економічних. Та основною проблемою, як мені здається є те, що виконавці хіп-хопу не намагаються вирішувати соціально-економічні, расові упередження та насильство вони, які вони описують. Замість цього артисти просто визнають і пов'язують проблеми з власними особистими обставинами в хіп-хоп промисловості. Тим не менше, щоб вважати події позитивними чи

негативними, потрібна можливість дізнатися про ці обставини, які впливають на суспільство споживачів.

Цікаві факти можна отримати у дослідженні межі ідентичності в хіп-хоп культурі. Хіп-хоп музика заснована на визначенні конструкції та динамічності цієї ідентичності. Таким чином, хіп-хоп має еволюціонувати протягом наступних десятиліть. У 1970-х роках музиканти, зображували відносно щасливо-щасливі образи чорної культури в хіп-хоп музику, про що я зазначав вище. У 1980-х роках було зосереджено більше уваги на афроцентричності, з такими артистами, як Квін Латіфа .

До кінця 80-х і пізніше, хіп-хоп побачив гіпервалентність гангстерського образ настільки поширеного сьогодні. Незалежно від того, хіп хоп використаний як виразний вихід для маргіналізованого та демонізованого сегменту суспільства. Слід бачити невідповідність повідомлень виконавців, як шизофреніків. Ці “шизофренічні” ліричні висловлювання про складний процес злиття ринкової риторики індивідуалізму з особистістю є делікатним балансуєчим актом між консенсуальними та конфліктуєчими культурними зв'язками.[48]

Безліч прикладів можна розглядати на чоловічих реперах у піджанрах, і навіть деякі з них були виконані відносно позитивними жіночими образами в хіп-хопі. Багато розмов американських та російських музичних критиків, присвячених агресивним реп-композиціям виконуються жінками, і як це впливає і відображає жіночність. У сучасному хіп-хопі виникає альтернативна жіночність, які суперечать основне сприйняття жіночності в американському суспільстві. [29]

Хоча кожна артистка має унікальний стиль, та наприклад та сама Місі Еліот чи Нікі Мінаж, принаймні, усвідомлюють традиційну поведінку "леді". До них відносяться обсяг, висота нотного тону та фактори рівня дискурсу, як

пом'якшення наслідків, співпраці та розміщення, а також заборона використання лексичних табу статті та гендерних тем для обговорення. Інакше кажучи, хіп-хоп має гендерну рівність. [29]

Порушення гегемонічних норм щодо жіночності, не тільки підкреслює ці норми, але також може служити для створення нових. Відповідність світовим ідеалам підкореної поведінки неможливі в під жанрах жіночого репу, який відкрив двері для жінок в хіп-хоп світі. Агресивний реп наклав свій вплив таким чином що для жінок прийнятно діяти і виражати себе, що в цьому випадку включає блюзнірство, стать, насильство, наркотики та інші табуючі теми для традиційної жіночої поведінки. [29]

Насправді визначити культуру хіп-хопу є важким завданням. Це не просто погляд з-за класичного суб'єктивізму. Етикет хіп-хоп культури як місця визначення, стає більше, тому що культура хіп-хопу настільки широка за світовим обсягом. Саму культуру для визначення щось настільки всеосяжного, що ризикує відчуженням учасника від нещасного. Люди, як правило, можуть визначати хіп-хоп, але як?

Хіп-хоп настільки широкий за обсягом, що на даний момент це будь-яке визначення слова і культури, здається, загрожує добробуту багатьох тих, хто опинився беручи участь у створенні цілого пласту світової революційної історії. [48]

Реп іноді аналогічний до проблемних трактувальних визначень. Визначення того, що таке хіп-хоп, іноді вимагає стрибка віри. Хоча хіп-хоп не є релігією, він має певні подібності. Часто люди бачать інших, як хибних прихильників культури хіп-хопу. Ідоли піднімаються всередині культури. Були навіть секти, такі як "сітіхапганстас". І незважаючи на те, що існує віра в ідею про те, що "вона" існує, і "це" можна побачити, почути і відчути, все ще важко натискати визначте, що це "дійсно" .

Угоди про одне прийнятне визначення можуть бути більшою проблемою, ніж будь-яке фактичне визначення репу. Перелічені погляди пропонують дуже

просте загальне визначення "культури хіп-хопу". Вони визначають це як спосіб свідомості, взаємодії та розуміння, що випливає з чотирьох найбільш розвинутих і основні елементи: вокальний репінг, танцювальний бібоїнг, вуличне графіті та діджеїнг. Все що більш просто було б непотрібним розширенням на вищенаведене визначення, в той час як все менше буде розмежуванням. Це, безсумнівно, суперечлива претензія. [39]

Можливо, це буде краще описати музичною структурою хіп-хоп, ніж визначити його з основними обмеженнями. Ці чотири стовпи або елементи можуть відрізнятися в інших частинах світу. Оскільки музика розвинулася як власна субкультура, є й інші аспекти що стали важливими складовими культури хіп-хопу і слід визнати. До них відносяться політична активність, хіп-хоп мода та сленг. [48]

Хіп-хоп мода також є невід'ємною частиною сучасного життя ХХІ століття. Мода перетворила хіп-хоп з просто форми мистецтва прослуховування до більш візуального. Вплив моди на афро-американську культуру і творчість і так само культурний вплив афро-американців мали і продовжують існувати раніше хіп-хопу, назад до самого раннього періоду поневолення в Америці. [21]

Хіп хоп слухачі розуміють, що їх унікальний стиль моди дозволяє їм не тільки виражати емоції та творчість, але і показати приналежність до інших. Поєднатися ідеєю. [21]

Ці модні заяви включали в себе широкий асортимент стилів одягу протягом усього життя хіп-хопу. Деякі стилі одягу модні в світі такі як сухий, мішковий одяг, нібито впливають з форм, випущених ув'язненим. Хоча у 1970-х і 1980-х роках переважають афроамериканські міські громади, поширювалася мода репу основними поціновувачами музики по всьому світу. До 1990-х років хіп-хоп мода була основною частиною модного брендингу. Репери стали моделями, рекламодавцями, дизайнерами та власниками цього п'ятого стовпа хіп-хопу. Колись субкультурна економіка реп-музики перетворилася на великий економічний бум для реперів і корпорації з інтересом до хіп - хоп нації



та культури. Хіп-хоп фанати і послідовники, як споживачі носили, що запам'ятовується американсько-капіталістичною уявою, незалежно від маргінальності. [21]

### ***3.3. Християнський рок як приклад спроби втілення біблійних принципів в життя та його вплив на формування самоідентичності***

Релігія і рок-музика давно пов'язані відносинами “кохання-ненависть”. Рок і метал-музику часто звинувачують в тому, що вони відносяться до руху язичництва і підривають уявлення про християнські цінності. Цей страх перед неправильним впливом на релігійну сферу, як і раніше підтверджується сьогодні судовими та державними кампаніями, щоб поставити попереджувальні написи на рок-записи, що містять «образливі» матеріали. Для прикладу варто згадати про радикального церковного активіста Дмитра Ентео і його діяльності в Російській федерації. Блокування, відміна концертів за «возможное оскорбление чувств верующих». Зокрема, Мерліна Менсона.

Іноді представники християнства обережно сприймали якусь рок-музику, коли виконавці обіймали релігійні теми і образи. Іноді пісні з релігійними темами мали успіх в поп-чартах. У 1965 році пісня Елвіса Преслі “Crying in the Chappel” дісталась третьої позиції чарту. Євангельський хор, відомий під проводом американської співачки Едвіни Хокінс, записав двохсотлітній гімн «O Harry Day», який досяг максимуму на чартах під номером 4 в червні 1969 року. Однак після сімдесятих років пісні ХХ сторіччя, що згадують Ісуса або несучі релігійні теми, все рідше і рідше з'являлися в світових поп-чартах Billboard Top 100 і світових поп-чартах.[61]

Книги з історії та специфіки рок-музики у другій половині 1970 включно до середини 1990х років виявились надзвичайно корисними на полицях християнських книжкових магазинів у США, Британії та Західній Європі. У елевізійних шоу євангелісти висловлювалися відвертими неприязними словами в своїй денонсації рок-музики. У розпал цієї суперечливої взаємозв'язку між рок-музикою та релігійними повідомленнями, а також у відповідь на почуття "замкнутої" світської музичної індустрії, з'явилася бурхливо розвиваюча християнська музика, використовуючи елементи рок- та метал-музики.

Згодом, цей феномен у музичному світі отримав назву Сучасна Християнська Музика. Вона передбачає з'єднання звіту Євангелія або християнського світогляду з популярними формами рок-музики. Це явище, яке вперше отримало увагу наприкінці 1960-х років. [61]

У 1967 році група "People" записала альбом, який мав назву "We need more Jesus!» але видавництво Capitol Records, за запереченнями групи, змінило назву "I love You". Один із ключових виконавців та авторів пісень, Ларрі Норман, вийшов із групи на знак протесту. Сингл "I Love You" став хітом та закріпився у чартовій десятці, а Норман розпочав сольну кар'єру та першим створив нову сферу музики: християнський рок. Записам виконавців, таких як Емі Грант та хеві-метал групи Stryper, приділялася значна увага музичної індустрії та публіки. [28]

Існує також велика група релізів від виконавців для церковноконфесійних компаній звукозапису, які поширюються в основному на християнську аудиторію через релігійні радіостанції. Метою такого є презентація значною мірою протестантського, євангельської послання. Євангелізація "загублених" та заохочення "врятованих" є цілями повідомлення. [28]

Така музика є представником великої окремої християнської субкультури у жанрах світової музики. Члени цієї субкультури певною мірою відкидають цінності, моральність та світогляд більшого суспільства. Завдяки створенню власних інститутів, таких як християнська музична індустрія, члени

християнської субкультури кидають виклик домінуючій ідеології сучасного суспільства. Тому стає неясно, чи це субкультура чи контркультура.

Для деяких, це поділ субкультури в загальних цінностях суспільства, таких як пріоритет переслідування матеріального процвітання. Для інших, хто знаходить свої цінності в конфлікті з більшим суспільством, він служить контркультурою та основою для протистояння гегемонічному пануванню. [28]

Рух набуває додаткового значення, коли вважають, що релігія є одним із аспектів суспільства, що має місію. У данному розумінні, релігія може спричинити закриття суспільства через капіталістичну ідеологію. Теодор Адорно, також вважає, що сфера мистецтв пропонує найкращу надію протистояти закритості суспільства.

Християнська музика сучасності поєднує в собі обидва ці джерела можливостей. Але чи ставить вона виклик до пануючої капіталістично ідеології? Або лише служить в плані, щоб легітимувати домінуючу ідеологію, так як релігії та культури так часто звинувачують? [61]

В контексті розгляду через релігію у цій частині потрібно розуміти, що соціологія музики - це більше про суспільство, ніж про музику. Вона ґрунтується на припущенні, що соціальна реальність втілюється в діяльності індивіда, музично та комунікативно. Тобто вона не є індивідуалізованою, як я зазначив раніше у роботі. Музика є одним з способів, через який суспільство стає очевидним для своїх членів. Це допомагає проєктувати в даному випадку про субкультуру протестантських євангелістів, християн та православних, вивчаючи їхню музику. [31]

Загалом популярна музика (поп-музика) призначена для розваг. Але це може бути і існує, слухається та записано для інших цілей. Популярна музика використовується для вираження релігійних, соціальних та політичних послань. Музика неодноразово займалася соціальними рухами, щоб виразити свою точку

зору як недосконалість суспільства. Релігійна музика має потенціал сприяти "перетворенню" не тільки членів суспільства та їх політичну позицію, а також підвищувати моральний дух і виражати солідарність учасників руху. Прикладом може слугувати соул, що виконував ці функції під час руху громадянських прав у США. [31]

Панки в Англії використовували свою музику, щоб відкинути пануючі цінності суспільства та висловлювати свої погляди. Ще один приклад - популярна музика 1960-х років. в даному випадку радикальні тексти стали щоденною вартістю капіталістичних засобів масової інформації.

Популярна музика також є одним із способів вираження бачення різних християнських форм суспільства. Музика вже давно відбила прагнення до майбутнього і скаржитися на падіння держави нинішнього світу. Це стосується стародавніх гімнів, євангельської музики кінця XVIII - початку XIX століття, А також християнського року в цілому. [31]

Проте є сегменти сучасної релігійної музики, які, як і "Нові євангелісти" (провінція Квебек, Канада), знову відкрили біблійний мандат на соціальні дії, крім турботи з більш традиційно розглянутими духовними справами (тобто молитвою, святістю). Такі виконавці, грають в музичному стилі, який ближче до панк-авангарду, аніж є близькими до християнського року. Панк та авангардизм, в основному, виступали проти реакцій як на встановлені теорії та техніки мистецтва, так і на світовому суспільстві.

Сучасна релігійна музика висловлює це відмовою від норм суспільства двома основними способами. Перша - критика сучасного суспільства в цілому, вказуючи протиріччя сучасного суспільства та відкидаючи її цінності та норми. Другий підхід полягає у тому, щоб кинути виклик самій Церкві, щоб протистояти відповідності сучасного суспільству. Слідувати за тим, що, є більш біблійною роллю Церкви в суспільстві. [31]

Певною мірою всі виклики сучасному капіталістичному суспільству базують свої рухи на вимогах свободи, рівності, братерства та солідарності. Капіталістичне суспільство стверджує, що пропонує всі ці переваги, однак

щоденна реальність показує, що їх бракує. [31]

По-перше, існує постійне прагнення до напруженої роботи, в поєднанні з твердженням, що справжнє задоволення зустрічається у дозвіллі. По-друге, є підтвердження авторитету та суперечливого твердження про індивідуалізм і самовизначення через музику. Зокрема релігійну.

Серед християнських рокерів, які заперечували право ієрархічної влади у своїй музиці Білл Готард та американський гурт Skillet. Євангелістські хеві-металісти Rezh, також задають питання. Пісня "Waitin 'on Sundown", право багатих на придбання житла з низьким доходом в Чикаго для цілей гентріфікації, а багато хто з внутрішніх міст вимушені бути бездомними. [31]

Хоча домінуюча ідеологія сучасного капіталістичного суспільства санкціонувала задоволення споживачів як преміальне визначення "хорошого життя", це суперечило ідеології християнського року. Виклик виникає як у стилі життя, так і в музиці. Два відомі християнські музичні групи, Rez та Servan, навмисно жили у комунах та релігійних спільнотах, розділяючи загальний гаманець із усіма членами громади. [32]

Вони вирішили жити у центральній районах Чикаго серед найбідніших мешканців міста, тим самим випередивши визначення життя в передмісті як шлях до щастя. Аж до розпаду громади близько 10 років тому, вони були частиною товариства місіонерів, навмисної громади в сільських місцевостях штату Орегон. Їх вибір сільської резиденції також відкидає визначення багатих околиць, як місця для виконання американської мрії про матеріальне процвітання.

Відмова від руху до накопичення залишкового капіталу, багатств та часто супроводжуючий заклик до простого способу життя являють собою часткове "випадання" капіталістичної системи. Релігійні музиканти через творчість проголошують повідомлення : «Відмовся від участі світу та його грошей. Ти є кращим». [32]

Інший підхід до с суспільства можна назвати як "інверсія прогресу". Кілька артистів відкинули гегемонічний ідеал просування технологій як таких, що

приносять на користь Землі, розвитку і поліпшують загальну якість життя людства. Іновації та прогрес зображуються як руйнівна сила, яка пригнічує людство.

Заперечуючи основні передумови гегемонії домінуючої групи, релігійна музика надає простір для потенційно подолання цього панування. Раніше прийнятий, "здоровий глузд" погляд на світ відкритий для допиту. Зміна суспільства стає можливістю і Бог у цьому допомагає. [32]

Також слід виділити підхід до викликів гегемонії через християнський рок і метал, що передбачають критику церкви зсередини. Ця критика акцентується не на групах або особах, абсолютно ворожим Церкві, а на людях, які є найбільш прихильними до місії церкви та її місця у світі та історії. Критичні зауваження зроблені людьми, які хочуть залишатися частиною Церкви, але відмовляються відпускати Церкву щонайменше, як це визначено в Євангеліє від Матвії 5: 13 "Сіль землі". Релігійний рок намагається утримати Церкву від ігнорування таких питань, як апартеїд, гонка озброєнь, люди з обмеженими можливостями, бідність та справедливість для країн Третього Світу.

Іронія та сарказм стають улюбленими інструментами для вказівки суперечностей, властивих здоровому розумінню світу. Іншою стратегією є розміщення знайомих релігійних символів у незнайомих контекстах. Наприклад, релігійний панк-гурт Undercover взяв основу столітнього протестанського гімну "Holly, Holly, Holly" і записав його в швидкісний рок-формі з гарчащим вокалом. Це ілюструє позицію сучасної християнської музики у тому, що вона є частиною інституційної церкви і, одночасно, кардинально критикує її. [31]

Крім того, релігійна рок- та метал-музика критикує нездатність церкви задовольнити законні потреби суспільства. Церква у творчості звинувачується в тому, що вона так занепокоєна своєю власною програмою та місіонерством, що вона втрачає відповідальність за турботу про тих, хто їх потребує. У пісні "Dancing on the Police Park" Марк Херд порівнював церковний сепаратизм з

«копами», витрачаючи весь час на поліцію, що ніколи не стикається зі світом і не виконує свою легітимну роль у суспільстві.[31]

Мета полягає в тому, щоб допомогти Церкві ставити саму себе під сумнів, відкриваючи двері для радикальних змін. Відмовляючись дозволити світогляд церкви бути закритою поза сумнівом, артисти різних жанрів релігійної протестної музики створюють тріщини у стінах суспільної гегемонії.

Смирення - ще один акцент християнського року. Смирення потрібно разом з критичною перспективою, якщо церква ніколи не ставить під сумнів свою власну ідеологію чи націоналістичну ідеологію суспільства. Смирення та толерантність повинні йти рука об руку, якщо церква колись ефективно поставить під сумнів себе і її роль у сучасному суспільстві. Закритість структур церкви давно тримали її від самостійного запитання. Відсутність допитів зробила церкву практично нереалізованою для суспільства.[32]

Релігійна музика демонструє різні сторони радикальної критики церкви та суспільства. Музиканти не є домінуючою групою в плані рекордних продажів і релігійних ефірів на радіо, однак вони відіграють важливу роль серед християнської молоді. Щорічний фестиваль у Чикаго наближає тисячі християнських молоді до чотирьох днів безперервної рок-музики, кемпінгу та та виспутів семінаристів різних течій. Насіння радикальної критики висаджують серед молоді церкви. Тільки з часом це буде видно, якщо вони значно вкоріняться.

## Висновки

Соціологія музики як напрямок може розглядати різні аспекти суспільного життя. Ми стикаємося і з мікросоціологічними аспектами як з турботою про те, аби наша точно-пізнавальна взаємодія більш точно налаштовувалася під наші нагальні потреби, так і з макросоціологічними питаннями, які можуть формувати та посилювати соціальні розриви та відмінності. Музика та її історія є джерелом різних прикладів для обох гілок розвитку тематики.

Основні результати проведеної роботи знайшли своє відображення у наступних положеннях.

У першому розділі було дано огляд розробленості проблем соціології музики та її висвітлення класиками соціології. Було охарактеризовано, що музика як соціально-культурне явище може бути вивчене з різних боків. Це можливо з точки зору класичних підходів до взаємодії зв'язки “людина – творчість”. Також можна розглядати музику, а особливо текстову складову, як ключ до доробку унікальних авторів та таким чином ґрунтуватися на психоаналітичній теорії. Також можна розглядати текстову складову в площині соціо-лінгвістики. Є багато аспектів та підходів до них. Наприклад, Бурдьє пояснює, як абстрактна музика може бути незрівнянною якістю, і як це робить її придатною для буття культурним капіталом.

Говорячи про виконання першого завдання, що було перед поставлене, було коротко охарактеризовано соціологічний погляд на музику та торкнулися певних історичних перспектив розробки цієї галузі, які були здійснені такими знаними соціологами свого часу як Макс Вебер та Філіп Болман. Було визначено, що музика може слугувати об'єктом як символічного обміну, так і конкретного фінансового інтересу. Також було виявлено, що музика актуалізує свою безпосередню цінність лише за умови наявності реципієнта – саме так вона набуває сенсу, осмисленості.



Виконуючи друге завдання нам вдалося ідентифікувати те, що музика може бути предметом обміну – «товаром». Завдяки технологічному прогресу, новим метдам організації артистів, лейблів та споживачів відкрилась можливість більш ефективно залучати музику у якості одиниці обміну. Музика як смислова та споживацька одиниця вступає у безпосередню взаємодію з кінцевим споживачем музики як продукту та смислової одиниці.

Говорячи про третє завдання, яке полягало у висвітленні актуалізації музикування через його взаємодію з безпосереднім реципієнтом та характеристичній функції біхейвіорального контролю, можемо узагальнити, що музика як культурний продукт має різні метод впливу на реципієнтів. Було розкрито низку прикладів, що проілюстрували варіативність контролю поведінки людей в залежності від тих сенсів, які було вкладено у музичний продукт.

У другому розділі роботи було розглянуто музику як конкретне поле, у якому індивіди можуть актуалізувати себе, викристалізовувати свою власну ідентичність, а також споглядати себе через розуміння своєї цінності в рамках групової ідентичності. Музика та пропонована нею поліваріантність жанрів та підходів дає змогу будь-кому висловити себе та віддзеркалювати в почутому та побаченому власні прагнення, так само як і конструювати себе через ті чи інші повідомлення та образи. Музика є дуже різноманітною, у ХХІ столітті вона проторює для себе різноманітні шляхи розповсюдження, донесення сенсів, засвоює та продукує нові технологічні можливості для посилення зв'язку між живими авторами та реципієнтами-слухачами.

Продовжуючи виконання завдань, які були поставлені на початку роботи, було узагальнено моделі функціонування музики та їх робоче використання. Воно полягає у схильності допереносі цінностей, висвітлених музикантом, на власні цінності слухача. Це пов'язано із наступним завданням, яке полягало у характеристичній музики як середовища для формування самоідентичності. Було виявлено, що через подібну передачу сенсів та творення культурного простору, який наповнений власною символікою та поведінковими особливостями,

слухач наповнює своє бачення світу. Музика у контексті перформативних практик являє собою площину для творення нових культурних кодів, нових шляхів вираження думки та її передачі. Вона є фактором, який може об'єднувати велими численні маси людей, які можуть бути суттєво гетерогенними за своїми демографічними характеристиками. Розкриття наступного завдання, концептуалізації формування самоідентичності у глобалізованому світі, безпосередньо пов'язано із попереднім – через музику індивіди вплітають у свою ідентичність схеми та символи, які можуть бути притаманні людям із зовсім різних куточків планети та із зовсім різним культурним бекграундом.

У третьому розділі було надано приклади різних музичних жанрів у якості історичних прикладів формування групової ідентичності. Хіп-хоп та християнський рок, кожен у свій час, були вагомим чинником формування ідентичностей людей як у конкретно окреслених місцинах, так і в різних куточках світу. Формування кожного мало як соціо-економічні чинники, такі як бідність так ізоляваність – у випадку з хіп-хопом, так і продовження традицій предків та наслідування притаманних їм культурних факторів, як у випадку з християнським роком.

Під час виконання першого завдання розділу, яке полягало у характеризації умов формування, шляху та характерних культурних особливостей хіп-хопу, було окреслено низку соціальних проблем, що були викликані історичним шляхом переважно афроамериканського народу на теренах Сполучених Штатів Америки. Таким чином чорношкіре населення знаходило шлях для вивільнення власних проблем та говорило про наболілі питання, так артикулювались соціальні маніфести та реальні прагнення й мрії людей. Виконуючи наступне завдання, була дана детальна розробка соціо-економічних чинників становлення хіп-хопу як музичної домінанти сьогодення. Завдяки легкому доступу до технічного обладнання, хіп-хоп уможливив свою актуалізацію як майданчику для творення власних маніфестів будь-кого бажуючого. Хіп-хоп з музики революції та боротьби з пригніченням темношкірого населення сьогодні перетворився на головний музичний стиль

XXI столліття. Білі, проти яких було спрямовано агресію у текстах тепер стали головними покупцями музики темношкірих хіп-хоп виконавців. Хіп-хоп виріс в окрему субкультуру, яка створила власні паттерни моди, які розповсюдились на весь кластер одягу.

Останнім завданням розділу було осягання християнського року як прикладу спроби втілення біблійних принципів в життя та його вплив на формування самоідентичності. У ретроспективі було видно перехід року з жанру, який був категорично не прийнятним для сторонніх християн, до ще одного майданчику, який міг розповсюджувати християнські цінності.

Зважаючи на значущу соціальну роль музики для сучасної української молоді, видається нагальною подальша розробка теми, вихід у подальших роботах із теми суто соціології музики як окремої галузі соціології на нову площину, з одного боку, а з іншого – має сенс більша деталізація та розробка більш точного інструментарію для дослідження впливу тих чи інших сенсів на картину світу та самоідентифікацію слухачів.

# Список літератури

## Література українською та російською мовами:

1. Адорно, Теодор В. *Теорія естетики : монографія*. - К. / Адорно, Теодор В./: – Основи, 2002. – 501-527с.
2. Семашко О. *Соціологія музики*. // - Соціологія культури / Ред. О. Семашко, В. Піча. – Київ: Каравела; Львів: Новий Світ, 2002. – С. 312.
3. Адорно Т. *Філософія нової музики*. [Електронний ресурс]- / Адорно Т./: Пер. с нем. / Перевод Б. Скуратова. Вст. ст. - К. Чухрукідзе. М.: Логос, 2001.-352 с. – Режим доступу до ресурсу: <http://flibusta.is/b/205069/read>
4. Костюк А.Г. *Восприятие мелодии. Мелодические параметры процесса восприятия музыки* / А.Г. Костюк./ – К.: Наук. Думка, 1986. – 190 с.
5. Теодор В. Адорно. *Избранное: Социология музыки*. - / Адорно Т.В./: - М.; СПб.: Университетская книга, 1998.-- 445 с
6. Росс А. *Дальше шум – слушаю XX век*. [Електронний ресурс] / Росс А. /: - ред. М. Калущкина. Издательство CORPUS, -. 2012. - Режим доступу до ресурсу: <http://flibusta.is/b/389256/read>
7. Сорокин П. А. *Социальная и культурная динамика* // Питирим Александрович Сорокин /: - пер. с англ.; вступ. статья и комментарии В. В. Сапова. М.: Астрель, 2006. - 1176 с.
8. Сорокин П. А. *Человек. Цивилизация. Общество* // Питирим Александрович Сорокин/: - общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонова; пер. с англ. М.: Политиздат, 1992. - 543 с

## Література іноземною мовою:

9. Adorno T. On the social situation of music. In *Essays on Music* / Adorno T., 2002.
10. Becker H. *Art Worlds*. / Becker H. - Berkeley College of Art, 1982.
11. Berliner P. F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. / Berliner P. F./ – Chicago, 1994.

12. Bennet A. Popular music and youth culture: music, identity and place. / Andy Bennet. – New York: St.Martin's Press, 2000.
13. Bennett T. Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions. / T. Bennett, F. Simon. – London: Routledge, 1993.
14. Bohlman P. V. Ontologies of music. In: Rethinking Music / Bohlman P. V.. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 1991.
15. Bohlman P. Of Yekkes and chamber music in Israel: ethnomusicological meaning in western music history / Bohlman P. V. – Chicago: University of Illinois Press, 1991.
16. Boyd, R. Culture and the Evolutionary Process / Boyd, R., Richerson, P. J.. – Chicago: University of Chicago Press, 1985.
17. Bormann E. G. Fantasy and Rhetorical Vision: Ten Years Later / Bormann, Ernest G. - Quarterly Journal of Speech 68, 1982.
18. Bourdieu P. Distinction: A Sociological Critique of the Judgement of Taste. / Bourdieu P. – Cambridge Univ. Press, 1984.
19. Bourdieu P. In Other Words / Bourdieu Pierre - Cambridge: Essays towards a Reflexive Sociology, Polity, 1990.
20. Burnett, R. The Global Jukebox: The International Music Industry / Burnett, R. - London: Routledge, 1996.
21. C. Stokely Black Power: The Politics of Liberation in America. / C. Stokely, C. Hamilton. – New York: Vintage, 1967.
22. DeNora T. How is musical meaning possible? Music as a place and space for “work.” / DeNora T. – Sociol. Theory, 1986.
23. DeNora T. Music into action: performing gender on the Viennese concert stage, 1790-1810. / DeNora T. – Poetics 30, 2002.
24. DeNora T. After Adorno: Rethinking Music Sociology. / DeNora T. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003.
25. Dowd T. J. Structural power and the construction of markets: the case of rhythm and blues. / Dowd T. J./ – Comp. Soc. Res. 21, 2003.
26. Giddens A. Sociology: A Brief but Critical Introduction. / Giddens Anthony - London: Harcourt Brace, 1982.

27. Goffman E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. / Goffman Erving - New York: Doubleday Anchor Books, 1959.
28. Garofalo R. *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Edited. / Garofalo R. - Boston: South End Press, 1992.
29. Haugen, J. D. *Unladylike Divas: Language, Gender, and Female Gangsta Rappers* / Haugen, Jason D., 2003.
30. Honigsheim P. *Sociologists and Music: An Introduction to the Study of Music and Society* (2nd Ed). / Paul Honigsheim. – London: Transaction Publishers, 1986.
31. Horkheimer M. *Eclipse of Reason* / M. Horkheimer. – New York: Continuum, 1987.
32. Horkheimer M. *Dialectic of Enlightenment* / M. Horkheimer, T. Adorno. – New York: Herder and Herder, 1972.
33. Hunter J. *Culture Wars: The Struggle to Define America*. / James D. Hunter. – New York: Basic Books, 1991.
34. Izrael J. *Hip-Hop Needs More than a Good Beat to be a Political Force*. / Jimi Izrael. – LA Times, 2004.
35. Jackson R. *Scoop The Last Black Mecca: Hip-Hop*. / Robert Jackson. – New York: Frontline Distribution., 1996.
36. Kerman, J. *Contemplating Music. Challenges to Musicology* / Kerman, J.. – Cambridge: Harvard University Press, 1985.
37. Kitwana, B. *The Rap on Gansta Rap*. / Kitwana, B. – Chicago: Third World press, 1994.
38. Kitwana, B. *The Hip-Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African-American Culture* / Kitwana, B.. – New York: Basic Civitas Books, 2002.
39. N. L. Wallin. *The Origins of Music* / N. L. Wallin, B. Merker, S. Brown. – Cambridge: MA: MIT Press.
40. Richman, B. *How music fixed 'nonsense' into significant formulas* / Richman, B.. – Cambridge: MA: MIT Press.
41. Roy W. *Aesthetic Identity, Race, and American Folk Music*. / William G. Roy., 2002.

42. Sexton A. Rap on Rap: Straight-up Talk on Hip-Hop Culture. / Adam (Ed.) Sexton. – New York: Delta Books, 1995.
43. Slobin M. Subculture Sounds. Micromusic of the West. / Slobin M.. – Hanover and London: Wesleyan University Press, 1993.
44. Schmutz V. Social and symbolic boundaries in newspaper coverage of music, 1995-2005: gender and genre in the US, France, Germany and the Netherlands / Schmutz V., 2009.
45. Schutz A. Making music together: a study in social relationships. / Schutz A. – Soc. Res. 18, 1951.
46. Scott, D. B. Music, Culture and Society. / Scott, D. B.. – Oxford: Oxford University Press, 2002.
47. Scott, L. M. Understanding jingles and needledrop: A rhetorical approach to music in advertising. / Scott, L. M.. – Journal of Consumer Research 17, 1990.
48. Toop D. Rap Attack: African Jive to New York Hip-Hop. / David Toop. – Boston: South End Press, 1984.
49. Toffler A. The Culture Consumers: Art and Affluence in America. / Alvin Toffler. – New York: Pelican Books, 2005.
50. Turino T. Music as Social Life: The Politics of Participation. / Turino T.. – Chicago: Univ. of Chicago Press, 2008.
51. Weber M. The Rational and Social Foundations of Music. / Weber M., – Carbondale: Southern Illinois Press, 1958.
52. Weber W. Redefining the status of opera: London and Leipzig, 1800-1848. / William Weber – J. Interdisc, 2006.
53. Weber W. Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848 / William Weber. – London: Croom Helm, 1985.
54. Wilson, W. J. Truly Disadvantaged: The Inner City, the Underclass, and Public Policy. / Wilson, W. J.. – Chicago: University of Chicago Press, 1987.
55. Willis E. Beginning to See the Light: Sex, Hope, & Rock-&-Roll. / Ellen Willis. – University Press of New England, 1992.

**Електронні джерела українською та російською мовами:**

56. ПереЗЛАМний момент. Одна історія з життя українського андеграунду [Електронний ресурс]. – 2018 – Режим доступу до ресурсу: <https://karabas.live/perezlamnij-moment/>
57. Харківська “Лінія Маннергейма”. Жадан та друзі на полі бою [Електронний ресурс]. – 2018 – Режим доступу до ресурсу: <https://karabas.live/liniya-mannergeyma-review/>

**Електронні джерела іноземною мовою:**

58. A history of Christian Rock [Електронний ресурс]. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.christianitytoday.com/ct/2011/mayweb-only/christianrock.html>
59. Cardi B. Review on album “Invasion of privacy” [Електронний ресурс]. – 2017 – Режим доступу до ресурсу: <https://pitchfork.com/reviews/albums/cardi-b-invasion-of-privacy/>
60. History of Rap – The True Origins of Rap Music [Електронний ресурс]. – 2014 – Режим доступу до ресурсу: <http://colemizestudios.com/how-did-rap-start/>
61. How is Christian rock different from rock music in general? [Електронний ресурс]. – 2015 – Режим доступу до ресурсу: <https://www.quora.com/How-is-Christian-rock-different-from-rock-music-in-general>
62. Rap music. Oxford Research Encyclopedia of American History [Електронний ресурс] – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <http://americanhistory.oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-287>
63. Why rock can't compete with Hip-Hop in 2017 [Електронний ресурс]. -2017 – Режим доступу до ресурсу: <https://genius.com/a/why-rock-can-t-compete-with-hip-hop-in-2017>